Ueber

Mahlerei und Bildhauerarbeit

in Rom

für Liebhaber des Schönen in der Kunst

von

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,

Königl. Großbritannischen und Churfürstlich-Braunschweig-Lüneburgischen Beisitzer des Hofgerichts in Hannover, und Ritterschafts-Deputirten der Grafschaft Hoya.

R 91

Dritter Theil.

Leipzig,
bei Weidmanns Erben und Reich. 1787.

Inhalt.

Pallaſt Giuſtiniani. S. 1

Ueber die Wahl der Sujets zur ſichtbaren Darſtellung; Was das ſagen wolle: der Künſtler kann ſie nicht intereſſant genung wählen. Der angenehme Eindruck des Anblicks, der Ideen und Gefühle, die mit demſelben für den Augenblick in der Seele jedes wohlerzogenen und unbefangenen Beſchauers aufſteigen müſſen, ſind die zuverläßigſten Wegweiſer bei der Wahl eines Sujets für bildende Künſte. Die bildenden Künſte klären den Verſtand auf, ſtärken ihn, beſſern das Herz, unterſtützen den Eindruck des unſichtbar Schönen nicht im Einzelnen, ſondern im Ganzen. Unmittelbare Rückſicht auf Beſſerung des moraliſchen Gefühls für das Gute, kann dem angenehmen Eindruck des ſichtbar Schönen leicht gefährlich werden. Eine edle Handlung im Bilde,

wird von der gewöhnlichsten That gesagt, die mit einem edeln Anstande von edeln Gestalten unternommen werden kann. Eine edle That setzt edle Gesinnungen in der handelnden Person zum Voraus, und diese mahlt man selten glücklich. Die verkörperte Darstellung der Folgen des Lasters ist, da sie so leicht häßliche Formen und einen unedlen Ausdruck motivirt, selten ein schicklicher Gegenstand für die Kunst. In wie fern das intellektuelle Vergnügen Zweck der bildenden Künste sey. Von der historischen Treue bei Bekleidung der Bildsäulen, als öffentliche Denkmäler. Die heilige Geschichte, als Stoff zur bildlichen Darstellung ist der Sculptur, nicht der Mahlerei ungünstig. Hingeworfener Vorschlag, die dramatischen Dichter der Alten statt der epischen zu wählen, um daraus Gegenstände zu Gemählden zu entlehnen. Das Neue, das Feine, das Ueberraschende: mit welcher Behutsamkeit der Künstler auf angenehme Eindrücke davon rechnen dürfe. Bestimmtere Angabe der Hauptabsicht des Künstlers bei Verfertigung seiner Werke, verschieden modificirt für den Bildhauer und den Mahler. Das Ideen-, oder vielmehr das Bildererweckende, die Spannung der reproducirenden Kraft unserer Seele, ist keinesweges Zweck eines vollkommenen Kunstwerks. Ueber Skizzen beiläufig. Vermuthung über die Stärke der Würkung, welche die Mahlerei in Vergleichung mit der Musik und der Dichtkunst gewähre. Beschreibung des Pallasts Giustiniani. Mehrere Gemählde von M. A. Carravaggio. Stil des M. Angelo da Carravaggio

vaggio. Heiliger Johannes von Raphael und Giulio Romano. Der Bethlehemitiſche Kindermord von Pouſſin. Der heil. Johannes von Domenichino. Gallerie der Statuen. Pallas Giuſtiniani. Veſtalin.

Pallaſt Veroſpi. S. 52

Plafond von Albano. Das Charakteriſtiſche ſeines Stils.

Pallaſt Ruſpoli. S. 56

Die drei Grazien. Ein ſchönes Basrelief.

Pallaſt Roſpiglioſi. S. 60

Zwei allegoriſche Gemählde von Pouſſin. Aurora von Guido. Büſte des Scipio Africanus.

Pallaſt Coſtaguti. S. 69

Plafond von Domenichino. Plafond von Guercino.

Pallaſt Caſali. S. 73

Schöner Kopf des Cäſars.

Pallaſt Lancellotti. S. 74

Pallaſt Maſſini. S. 76

Diſcobolus.

Pallaſt Albani. S. 78

Pallaſt Spada. S. 80

Die Statue Pompejus des Großen. Judith im Dankgebet von Guido Reni. Der Tod der Dido von Guercino.

Inhalt.

Villa Mattei. S. 88

Schöner coloſſaliſcher Kopf des Auguſtus.

Villa Giuſtiniani. S. 89

Villa Caſali. S. 90

Antinous als Bacchus.

Pallaſt Caligula. S. 92

Tuſcia von Maratti.

Villa Farneſe, oder Orti Farneſiani. S. 93

Pallaſt Nicolini. S. 95

Villa Spada. S. 96

Pallaſt Sante Croce. S. 97

Hiob von Salvator Roſa. St. Sebaſtian von Guercino. Aſſumption der Maria von Guido. Die vier Jahrszeiten von Albano.

Pallaſt Bologneti al Corſo. S. 101

Schöne Madonna von Guido.

Pallaſt Altieri. S. 102

Lucrezia von Guido Reni. Zwei ſchöne Landſchaften von Claude le Lorrain.

Pallaſt Chigi. S. 105

Schöne Landſchaft von Salvator Roſa.

Pallaſt Pamfili alla Piazza Navona. S. 108

Pallaſt der Cancellaria. S. 108

Der

Inhalt.

Der kleine Pallaſt Farneſe, oder die ſogenannte Farneſina. S. 109

Plafond von Raphael. Von mehreren Gemählden, deren verſchiedene Süjets aus einer Geſchichte hergenommen, und an einen Ort zuſammengeſtellet ſind, muß jedes für ſich ſeinen eigenen vollſtändigen und beſtimmten Ausdruck haben. Der Autor wagt eine neue Beſtimmung verſchiedener Gattungen von Mahlereien. Er theilt die Gemählde in Rückſicht auf Ausdruck im Ganzen analogiſch ab, in beſchreibende und handelnde Darſtellung für das Auge: letztere wieder, in lyriſche und dramatiſche. Beurtheilung unſers Plafonds zur Beſtätigung jener feſtgeſetzten Grundſätze. Raphael, ein dramatiſches Genie. Raphaels Galathea. Venus Callipyga, oder Callypigos. Büſte des Demoſthenes. Büſte des Homers. Coloſſaliſcher Kopf Cäſars. Zimmer mit Mahlereien von Giulio Romano. Nachricht über die Familie des Darius von Paolo Veroneſe, im Pallaſt Piſani zu Venedig, (in der Note). Bemerkungen über den Stil des Giulio Romano.

Pallaſt der Franzöſiſchen Academie. S. 135

Urſachen des Verfalls der Künſte in neueren Zeiten. Ueber den Antheil, den die Lehrart in den Academien an der verminderten Anzahl groſſer Künſtler hat. Die Natur, erſte Lehrerin des Künſtlers. Nothwendigkeit, die Ausbildung der Einbildungskraft zu gleicher Zeit mit der Erweiterung der Kenntniſſe, und der Fertigkeit der Hand

zu besorgen. Nachtheil einer pedantischen und zu theoretischen Lehrmethode. Der Autor wagt es, einen Erziehungsplan für den jungen Künstler in Vorschlag zu bringen. Beschreibung der Kunstwerke in dem Pallaste der Französischen Academie. Nachricht über den Cincinnatus zu Versailles, (in der Note). Nachricht über den Germanicus, eben daselbst (in der Note). Nachricht über die Gruppe des Castor und Pollux in Spanien, (in der Note). Gipsabgüsse weit unter den Originalen.

Academia di S. Luca. S. 159

Der heilige Lucas von Raphael.

Einige allgemeine Nachrichten. S. 162

Ueber einige noch nicht beschriebene Palläste und Villen, über die Bäder des Titus, und das Columbarium in der Vigna bei dem Tempel der Minerva Medica.

Ueber die Kunstwerke der Mahlerei und Bildhauerei in den Kirchen von Rom. S. 169

Vorerinnerung. S. 171

Ueber die Kennzeichen des Kirchenstils. Zuerst: in der Bildhauerei. S. 174

Hauptunterscheidungszeichen der Bildhauerkunst der Neueren von der der Alten. Warum der neuere Künstler das Nackende seltener, und nicht mit gleichem Glücke wie der alte bildet. Diesem war Gewand Bekleidung des Körpers, jenem ist sie

sie Hauptsache, von deren willkührlichen Bildung er für sich bestehenden Reiz erwartet. Der alte Künstler hebt die Gestalt ins Ideal; der neue hält sich an die gemeine Natur, jener giebt seinen Köpfen den Ausdruck thätiger Geistesgröße, dieser duldsamer Demuth oder finsterer Eingezogenheit. Die Gründe dieser Verschiedenheit werden aus der verschiedenen sittlichen, politischen und religiösen Erziehung des Menschen, und zugleich aus dem verschiedenen Gange, den die Künste bei ihrer Ausbildung genommen haben, entwickelt. Begriffe der neueren Künstler über die Personen der Gottheit und ihrer vornehmsten Verehrer im alten und neuen Testament. Die Gottheiten und Helden der Alten sind idealisirt individuelle Bildungen einer Menschenart; das höchste Wesen, die Heiligen, die Tugenden der Neueren, entweder würklich individuelle Bildungen einzelner Menschen, oder allegorische Abstracta unsinnlicher Eigenschaften. Die Alten gaben ihren Statuen mehr physiognomischen als pathalogischen Ausdruck; die Neueren umgekehrt, geben ihnen mehr pathalogischen als physiognomischen. Wenn die Alten ihre Statuen in thätige Bewegung setzten, so war dieser Ausdruck stets bestimmt und vollständig erklärbar; die Neueren liefern meistens nur academische Stellungen. Letztes Unterscheidungszeichen des Stils der alten Bildhauer von dem der neueren: diese streben mit ihren Werken aus rundem Steine zu sehr nach der Würkung eines flachen Gemähldes. Nähere Bestimmung des Herderschen Grundsatzes: die Sculptur arbeitet fürs tastende Gefühl, (in einer

Note). Erläuterndes Beispiel einer Statue im neueren Kirchenstile.

Unterscheidungszeichen des Kirchenstils in der Mahlerei. S. 204

Die neueren Künstler, welche hauptsächlich für Kirchen gearbeitet haben, haben über die Sorge für diejenigen Theile, welche eine große Composition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen, die Erfordernisse der Schönheit und Wahrheit im Einzelnen vergessen. Drei Branchen des Kirchenstils werden besonders bezeichnet.

Anmerkungen über die einzelnen Kirchen. S. 208

Die St. Peterskirche. S. 209

Bemerkungen über die Mosaische, oder besser Musivische Mahlerei. Etwas über Denkmäler, Ehrensäulen und Grabmäler. Zufällige Ideen über allegorische Bezeichnungen. Soll die Figur des Verstorbenen handelnd oder ruhend gebildet werden? Die Frage wird nicht entschieden, sondern nur zur Warnung aufgeworfen. Zweifel über das Grabmal der Madame Langhans von Hrn. Mahl, (in einer Note). Bemerkungen über die Kunstwerke in der St. Peterskirche im Einzelnen. Der heil. Andreas von Fiammingo. Pieta von M. Angelo Buonarotti. Catedra di St. Pietro. Grabmal des Pabstes Urban VIII. von Bernini. Grabmal Pauls III. von M. Angelo Buonarotti und della Porta. Attila, Basrelief von Algardi. Ein Basrelief ist kein Gemählde: die Anordnung desselben

deſſelben folgt andern Regeln. Die zweckmäßigſten Sujets für ein Basrelief ſind ſolche, welche reihenweiſe Aufſtellung der Figuren neben einander in abwechſelnden Stellungen motiviren. Diejenigen Basreliefs ſind die ſchönſten, auf denen die Umriſſe der Figuren ſanft in den Grund laufen. Fortgeſetzte Beurtheilung unſers Basreliefs. Charakter des Algardi.

Die neue Sacriſtei der St. Peterskirche. S. 244

Kirche S. Adriano in Campo Vaccino. S. 246

Kirche Santa Agneſe, e Sta Coſtanza, beide vor der Porta Pia. S. 247

Kirche S. Agneſe in Piazza Navona. S. 248

Kirche S. Agoſtino. S. 248

Eſaias von Raphael.

Kirche S. Andrea di monte Cavallo, oder de' Geſuiti. S. 251

Der heil. Coſka von le Gros.

Kirche S. Andrea della Valle. S. 252

Mahlereien des Domenichino. Kuppel von Lanfranco. Hauptvorzug und Hauptfehler dieſes Meiſters.

Kirche S. Antonio di Padova, gewöhnlich, della Concezione de' Padri Cappuccini genannt. S. 255

Der

Inhalt.

Der Erzengel Michael von Guido Reni. Ueber Engels- und Teufelsgestalt in der neueren Mahlerei.

Kirche bei dem Archiginnasio della Sapienza. S. 260

Kirche de' SS. Apostoli. S. 261

Kirche S. Bibiana. S. 261

Santa Bibiana von Bernini. Stil des Bernini und seiner Nachfolger.

Kirche S. Caecilia in Trastevere. S. 263

Heil. Cäcilia von Stefano Maderno.

Kirche S. Carlo ai Catinari. S. 264

Der Tod der heil. Anna von A. Sacchi. Die vier Cardinaltugenden von Domenichino.

Kirche S. Carlo al Corso. S. 266

Kirche S. Carlo alle quatro fontane. S. 267

Kirche S. Catarina di Siena. S. 267

Kirche S. Cosimo e Damiano. S. 267

Kirche S. Croce in Gerusalemme. S. 268

Kirche S. Domenico e Sisto. S. 268

Kirche S. Eusebio. S. 269

Plafond von Mengs.

Kirche S. Francesco a Ripa. S. 271

Pietà von Annibale Carraccio.

Kirche

Inhalt.

Kirche il Gesu. S. 273

Kirche S. Giacomo degli Incurabili. S. 274

Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli. S. 275

Kirche S. Giovanni Colabita. S. 276

Kirche S. Giovanni Evangelista e S. Petronio. S. 277

Kirche S. Giovanni de' Fiorentini. S. 278

Grabmal des Marchese Capponi von M. A. Slodz. Vorschlag zu einem Symbol an einem unserm Leibnitz künftig zu errichtenden Grabmale, (in einer Note).

Kirche S. Giovanni Battista nel fonte Laterano, oder Battisterio di S. Giovanni di Laterano. S. 279

Kirche S. Giovanni di Laterano. S. 280

Schönes Grabmal des Pabstes Clemens XII. aus dem Hause Corsini.

Kapelle: Triclinium Leonis III. in der Nachbarschaft dieser Kirche.

Kirche S. Girolamo della Carità. S. 283

Die letzte Communion des heil. Hieronymus von Domenichino.

Kirche S. Girolamo degli Schiavoni. S. 285

Kirche S. Giuseppe a Capo le Case. S. 285

Kirche S. Gregorio Magno. S. 286

Capelle des heiligen Andreas mit Mahlereien von Guido Reni und Domenichino.

Kirche S. Grisogono. S. 288

Kirche S. Ignazio. S. 289

Kirche S. Lorenzo fuori delle Mure. S. 290

Kirche S. Lorenzo in Lucina. S. 291

Kirche S. Lorenzo in Miranda. S. 291

Kirche S. Luigi de' Francesi. S. 292

Capelle mit Mahlereien von Domenichino.

Kirche S. Marcello al Corso. S. 294

Kirche S. Maria degli Angeli, oder alle Terme di Diocleziano, auch la Certrosa. S. 295

Beurtheilung eines Gemähldes von Pompeo Battoni. Marter des heil. Sebastians von Domenichino.

Kirche S. Maria dell' Anima. S. 300

Schönes Gemählde von Giulio Romano. Kinder von Fiammingo.

Kirche S. Maria dell' Appollinare. S. 301

Kirche S. Maria di Loretto. S. 301

Heil. Susanna von Fiammingo. Einige Bemerkungen über den Stil dieses Meisters.

Inhalt.

Kirche S. Maria Maddalena al Corſo. S. 303

Kirche S. Maria Maddalena e S. Salvatore delle Capelle. S. 304

Kirche S. Maria Maggiore. S. 304

Kirche S. Maria ad Martyres, oder das Pantheon, gewöhnlich la Rotonda genannt. S. 305

Madonna von Lorenzetto.

Kirche S. Maria Sopra Minerva. S. 307

Chriſtus von Michael Angelo.

Kirche Maria di Monte Santo. S. 308

Kirche S. Maria della Navicella. S. 308

Kirche S. Maria dell' Orto. S. 309

Kirche S. Maria della Pace. S. 309

Kirche S. Maria del Populo. S. 309

Jonas von Lorenzetto nach Raphaels Zeichnung.

Kirche S. Maria della Scala. S. 312

Kirche S. Maria de Sole, oder Stefano delle Carozze. S. 312

Kirche S. Maria in Traſtevere. S. 313

Kirche S. Maria in Valicella, oder Chieſa Nuova. S. 314

Kreuzabnehmung von M. A. Carravaggio.

Inhalt.

Kirche S. Maria della Vittoria. S. 317
Gruppe der heil. Thereſia von Bernini.
Kirche S. Nicolo in Carcere. S. 320
Kirche S. Nicolo de' Loreneſi. S. 320
Kirche S. Onofrio. S. 321
Kirche S. Pietro in Montorio. S. 323
Raphaels Transfiguration.
Kirche S. Pietro in Vinculis. S. 331
Moſes von Michael Angelo. Ueber den Stil dieſes Meiſters und ſeiner Nachfolger in der Bildhauerei.
Kirche S. Praſſede. S. 336
Kirche del Priorato di Malta. S. 337
Kirche S. Rocco. S. 337
Kirche S. Romualdo. S. 339
Der heil. Romualdus von Andrea Sacchi. Verdienſt dieſes Künſtlers um die Theile der Mahlerei, welche eine große Compoſition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen: Ton, Harmonie der Farben, Harmonie des Helldunkeln, Contraposto, Pyramidalgruppe, und Gruppirung. Erklärung dieſer Wörter.
Kirche S. Stefano Rotondo. S. 352
Kirche Sacre Stimate di San Francesco. S. 352.

Kirche

Kirche S. Sylveſtro a monte Cavallo. S. 352

Vier runde Gemählde von Domenichino, bekannt unter dem Nahmen: tondi del Domenichino.

Kirche S. Trinità de' Monti. S. 354

Kreuzabnehmung Chriſti von Daniel da Volterra.

Kirche S. Trinità de' Pellegrini. S. 356

Ueber einige Kunſtwerke an offenen Plätzen der Stadt. S. 357

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Titus. S. 357

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaiſers Septimius Severus. S. 357

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaiſers Conſtantin des Großen. S. 358

Pferdebezwinger in monte Cavallo. S. 360

Bildhauerarbeit an der Säule des Trajans. S. 361

Bildhauerarbeit an der Säule des Marcus Aurelius Antoninus. S. 363

Bildhauerarbeit an dem Poſtament der Säule des Antoninus Pius. S. 365

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Termine. S. 365

Inhalt.

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Trevi. S. 366

Bildhauerarbeit an der Fontaine della Piazza Navona. S. 366

Kleinere Fontaine ebendaſelbſt. S. 367

Paſquino. S. 368

Nachtrag

einiger Nachrichten über Kunſtwerke zu Frescati, in den Villen der umliegenden Gegend, und beſonders in der Kirche zu Grotta Ferrata. S. 369

Villa Aldobrandini. S. 369

Caſino Aldobrandini. S. 369

Villa Mondragone. S. 369

Schöner coloſſaliſcher Kopf des Antinous.

Villa Falconieri. S. 370

Villa Bracciano. S. 370

Kapuzinerkloſter. S. 370

Kirche zu Grotta Ferrata. S. 370

Mahlereien von Domenichino: Charakter dieſes Meiſters.

Schluß. S. 377

Pallaſt Giuſtiniani.

Ich habe mir vorgenommen, zu Anfang dieſes dritten Theils meines Verſuchs über die Mahlerei und Bildhauerkunſt nach Anleitung ihrer Werke, die in Rom angetroffen werden, über eine wichtige Frage zu reden: über eine Frage, die auf den Genuß der bildenden Künſte von dem größten Einfluſſe iſt: über eine Frage, die man oft entſchieden und nie erörtert hat: über die Frage nämlich, auf welche Würkung von ſeinen Werken der Künſtler bei dem Beſchauer vorzüglich rechnen, und ſich darnach bei der Wahl der Gegenſtände zur Darſtellung beſtimmen müſſe.

Ueber die Wahl der Süjets zur ſichtbaren Darſtellung. Was das ſagen wolle: der Künſtler kann ſie nicht intereſſant genung wählen.

Und dieſe Frage iſt keinesweges weit hergeholt; ſteht keinesweges am unrechten Orte bei einem Pallaſte, der von unzufriedenen Liebhabern gemeiniglich als Rechtfertigung ihrer Klagen über die wenig intereſſanten Süjets, welche viele Italieniſche Meiſter beſchäfftiget haben, angeführet wird.

Dies Fußwaſchen, dieſer heil. Matthäus dem ein Engel beim Schreiben die Hand führt, dieſe Jünger zu Emmaus die wir hier aufgeſtellet ſehen,

was sagen sie, so wie viele andere aus der Geschichte des neuen Testaments entlehnte Begebenheiten, unserm Herzen, unserer Einbildungskraft? Ich räume ein: Nicht viel! Es wäre zu wünschen, daß man aus einem Buche, das so reich an Handlung ist, immer solche Sujets wählen möchte, die außer mahlerischer Würkung auch wohlgefällige Formen und einen edeln Ausdruck motiviren.

Wenn man aber nun fortfährt zu klagen, wenn man sogar verlangen will: nichts solle man mahlen, was nicht das sittliche Gefühl unmittelbar bessere, den Verstand aufkläre, und alle Vorstellung biblischer Geschichte müsse gänzlich von dem Gebiete der schönen Künste ausgeschlossen werden; so merkt man, daß diese Forderungen so unbestimmt und ausschweifend sind, daß sie in die Classe der Anmaaßungen gesetzt werden müssen, denen man nichts einräumen kann, weil sie zu viel Aufopferung nach sich ziehen würden.

Die Differenz, auf deren Entscheidung es hier ankommen wird, muß dahin genauer bestimmt werden:

Soll der Künstler bei der Wahl seiner Sujets auf unmittelbare Besserung des moralischen Gefühls für das Gute, und Aufklärung des Verstandes, des Erkenntniß, Urtheilsvermögen, ja! selbst auf Verstärkung eines vorhin von Werken anderer Künste, die mehr als sie für das intellektuelle Vergnügen arbeiten, erhaltenen Eindrucks seine erste Rücksicht nehmen: kurz! soll er auf Nutzbarkeit zuerst und hauptsächlich rechnen;

Oder ſoll ihn das beſtimmen: ob die Einbildungskraft des Beſchauers, deſſen Gefühl für das ſichtbar Vollkommene und Wahre, für den Augenblick der Beſchauung ſeines Werks, ohne Rückſicht auf Vorempfindung und künftigen Gewinn, an der Darſtellung Unterhaltung finden werde: kurz! ob gegenwärtiges Vergnügen im eigentlichſten Verſtande, Vergnügen des Augenblicks, der Wegweiſer ſeiner Bemühungen ſeyn müſſe.

Ich fühle, daß ich hier noch nicht ganz verſtändlich bin, aber ich werde es in der Folge werden, wenn Beiſpiele zur Lehre hinzutreten. Nur um einem Misverſtande vorzubeugen, erkläre ich hier nochmals, daß ich Vergnügen, als Würkung bildender Künſte, für den gegenwärtig wohlgefälligen Eindruck nehme, den der bloße Anblick eines für ſich ſtehenden Bildes giebt: Unter Nutzen aber auch das Vergnügen begreife, welches überhaupt die Veranlaſſung zu ferneren angenehmen Senſationen jeder Art durch den Anblick des Bildes gewährt.

Der angenehme Eindruck des Anblicks, der Ideen und Gefühle die mit demſelben für den Augenblick in der Seele jedes wohlerzogenen

Nur unſere Erfahrungen über die weſentlichen Beſtandtheile des angenehmen Eindrucks, den wir von den Künſten empfangen haben, können uns bei Entſcheidung dieſer Frage zur Richtſchnur dienen: nicht das Ideal, welches wir uns von dem höchſten Zwecke der Kunſt ohne Kenntniß ihrer Kräfte machen: nicht der Eindruck, den wir von ihnen zum Beſten des einzelnen Menſchen, oder zum Beſten eines idealiſchen Ganzen, erwarten möchten.

Jener Torſo di Belvedere ohne Kopf, Arm und Beine, was giebt er für den Augenblick meinem

und unbefangenen Beſchauers aufſteigen müſſen, ſind die zuverläſſigſten Wegweiſer bei der Wahl eines Sujets für bildende Künſte.

Herzen für eine beſſere Richtung; meinem Verſtande für eine neue oder verſtärkte Vorſtellung einer auf fernere Schlüſſe führenden Wahrheit; oder endlich der reproducirenden Kraft meiner Seele für ein Bild, durch die Darſtellung eines Dichters vorherempfunden? Mir, ſage ich, und ich nenne den Haufen, der auf den Genuß der Künſte mit mir berechtigt iſt; nicht den Antiquar, nicht den Litterator, nicht den Künſtler. Denn um einen Eindruck äſthetiſch zu nennen, muß er nicht particulair, er muß ſo allgemein ſeyn, als der Würkungskreis der Künſte es überhaupt zuläßt.

Jener flinke raſche Bauerkerl, der ſein Mädchen ſo herzlich durchs Waſſer trägt; jene Spieler des Carravaggio, die den Neuling hintergehen; jene gute Mutter des Gerhard Daw, ſind ſie von dem Gebiete der ſchönen Künſte ausgeſchloſſen, weil mein moraliſches Gefühl nichts durch ihren Anblick gewinnt, weil keine neue, oder verſtärkte Vorſtellung einer nützlichen Wahrheit, einer ſchönen Stelle aus einem Dichter dadurch in meiner Seele aufſteigt?

Wer wird das behaupten? Ich habe die Schönheit jenes Rumpfes angeſtaunt, die Wahrheit ſeines Fleiſches, ſo wie die Geſchicklichkeit der Behandlung des Marmors bewundert; Ich habe den Ausdruck des guten Jungens, der die Gelegenheit ſein Mädchen zu umarmen ſo beſcheiden zu nutzen weiß, die Wahrheit, die Abwechſelung in Minen und Stellung der Betrüger gefühlt, und das Lachen über den dummen Betrogenen nicht zurückhalten können; Ich habe ſelbſt da wo weder Schönheit der Geſtalt noch

Wahr-

Wahrheit des Ausdrucks der Affekte mein Empfindungsvermögen in Bewegung ſetzte, in der Wahrnehmung einer treuen Nachbildung, in der mahleriſchen Würkung der Farben und des Helldunkeln, endlich in dem Rückblick auf die Geſchicklichkeit des Künſtlers, Quellen eines Vergnügens gefunden, das der Mann mit ſeinen nützlichen Rückſichten da, mir auf keine Weiſe wegſophiſtiſiren ſoll.

Er ſelbſt, wenn er nicht durch lange Gewohnheit ſeinen Sinn für das ſichtbar Angenehme des bloßen Anblicks abgeſtumpft hat, er muß ein Vergnügen mit mir theilen, das ſelbſt ein Friedrich der Große als Gegenſtand ſeiner Erholung ſtets gewürdigt hat.

Ich würde nun von ihm den Beweis erwarten dürfen, daß die Idee eines Nutzens für den Verſtand und für das moraliſche Gefühl des Guten, den Mangel der Schönheit, der Wahrheit des Ausdrucks der Affekte, der künſtlichen Behandlung jemals wieder gut gemacht habe. Er wird ihn mir in Ewigkeit ſchuldig bleiben, und dann würde ſo viel bewieſen ſeyn, daß dieſe, nicht jene Stücke als Beſtandtheile des Weſens der bildenden Künſte angeſehen werden müßten.

Aber ſagen jene Stoiker, die ſo gern Aufklärung und Beſſerung durch die Künſte verbreiten wollen: Ihr Epicuräer, die ihr nur für den Augenblick genießet, ihr thut uns Unrecht! Wir verlangen nicht, daß jene Grundlagen des ſichtbar Angenehmen der Conſideration des Nutzens, des außer dem Anblick liegenden Vergnügens, je aufgeopfert werden ſollen;

sondern wir wollen nur, daß der wohlgefällige Eindruck des bloßen Anblicks eine nützliche Richtung erhalte, und daß in allen Fällen wo Vergnügen und Nutzen nicht mit einander bestehen können, die Werke der Kunst, welche nur jenes bezielen, wo nicht als Pest der Sitten, wenigstens als unnützes Spielwerk, mit den Worten Ludwig des XIV. otez moi ces magots là! aus unserm Anblick weggeschafft werden sollen.

Also: das Nützliche soll nicht gebildet werden, wenn es nicht zu gleicher Zeit wohlgefällig seyn kann: aber das Wohlgefällige soll auch nicht gebildet werden, wenn es nicht zu gleicher Zeit nützlich seyn kann.

Dieser Ausspruch scheint eine Art von Composition beider streitenden Partheien zu enthalten, er hat den Anschein eines billigen Vergleichs. Allein wohlerwogen, ist der Nachtheil ganz auf unserer Seite. Wir verlieren, wenn wir jenes Interim, jenes Vereinigungsmittel annehmen, die halbe Italienische und Holländische Schule, ganze Arten von Gegenständen, der Mahlerei, Stilleben, Blumenstücke, unbelebte Landschaften: Und sie, unsre Gegner, opfern höchstens einige Klecker auf, deren Schattenrisse nützlicher Wahrheiten, und merkwürdiger Geschichten ihnen ohnehin kein dauerndes Vergnügen machen konnten. Ich habe längst die Gemählde aus der Aeneis von Coypel, und die Sinnbilder des Octavius van Veen vergessen, und erinnere mich immer mit dem größten Interesse an die vache qui pisse von Paul Potter.

Doch!

Doch man wird die eigentliche beſchreibende Mahlerei, von der dramatiſchen abſondern, ſich blos auf hiſtoriſche Compoſitionen einſchränken, und von dieſen erwarten wollen, daß ſie nur dem moraliſchen Gefühle, dem Erkenntnißvermögen, der Erinnerung an mehr intellektuale Schönheiten, intereſſante Gegenſtände darſtellen ſollen.

Aber ſelbſt in Anſehung dieſer, darf man ſich billigere Grundſätze verſprechen, wenn man erwägt: Einmal, daß die bildenden Künſte ſelbſt dann, wann ſie nicht unmittelbar durch jedes einzelne Werk beſſern, aufklären, an intellektuelle Schönheiten ſinnlich erinnern, dennoch im Ganzen für Bildung des Geiſtes und des Herzens von dem wichtigſten Einfluſſe ſind.

Zweitens: daß die Rückſicht auf unmittelbaren Nutzen, ein Wort, welches hier die Verſtärkung eines vorher empfundenen Vergnügens anderer Art mit umfaßt, in den bildenden Künſten zu Irrthümern verführe, welche für unſer gegenwärtiges Vergnügen an dem ſichtbar Angenehmen äußerſt gefährlich werden können.

Das Urtheil über das ſichtbar Vollkommene, über Wahrheit des Ausdrucks, über mahleriſche Würkung, über das Verdienſt der mechaniſchen Behandlung, mit einem Worte: der Geſchmack in den bildenden Künſten, hängt von der Wahrnehmung ſo feiner Verhältniſſe ab, daß der Mann, der ſich anhaltend darin übt, den Einfluß der hierbei erlangten Fertigkeit nothwendig in alle den Lagen erfahren muß, worin das Verhalten, die Entſcheidung, nicht

Die bildenden Künſte klären den Verſtand auf, ſtärken ihn, beſſern das Herz, unterſtützen den Eindruck des unſicht-

bar Schönen nicht im Einzelnen, ſondern im Ganzen.

nicht von der Befolgung feſtgeſetzter Regeln, ſondern von dem Zuſammentreffen der jedesmaligen Umſtände abhängt. Der Geiſt des Menſchen, der ſich mit ernſthaften, und für das Wohl ſeiner Mitbürger wichtigen Angelegenheiten beſchäfftigt, würde der ſteten Anſtrengung ſeiner Kräfte erliegen, wenn er nicht zuweilen eine Erholung fände, die ihn abſpannt, ohne ihn zu erſchlaffen, oder vielmehr gänzlich einzuſchläfern.

Die Unterhaltung, welche die bildenden Künſte gewähren, ſcheint dazu beſonders geſchickt. Sie iſt leicht, weil ſie ſinnlich iſt; ſie iſt beſchäfftigend, weil ſie die Einbildungskraft ausfüllt, und das Empfindungsvermögen zur ſanften Theilnehmung einladet. Dieſe Kräfte der Seele, wenn ſie gleich nicht zu den obern gehören, ſind bei der Ausführung vieler Geſchäffte nicht ohne Würkſamkeit, ſie werden durch die bildenden Künſte erhalten, ausgebildet, ohne in die lebhafte Spannung und Thätigkeit geſetzt zu werden, welche die obern Erkenntniß und Urtheilskräfte ſchwächen könnte.

Der größte Vorzug der bildenden Künſte in Rückſicht auf Gewinn des Verſtandes aber ſcheint mir dieſer zu ſeyn, daß ſie die Seele zuweilen von der würklichen Welt abziehen, ohne ſie dieſer über die Idealiſche vergeſſen zu machen. Wir erblicken vollkommnere Menſchen, aber nur der Geſtalt nach, nur als Geſtalten. Wir werden ruhig, heiter, und nicht unbillig. Wir kehren von dem Anblick der Welt im Bilde, gleichſam als durch einen ſanften Traum geſtärkt zurück, und finden uns geſchickter, die Bürde des Lebens wieder aufzunehmen.

So

So ſchärfen die Künſte, ſo ſtärken die Künſte den Verſtand im Ganzen. Aber auch für das moraliſche Gefühl kann das bloße Vergnügen an dem ſichtbar Vollkommenen, ohne unmittelbare Rückſicht auf deſſen Beſſerung wieder im Ganzen, von den ſeligſten Folgen ſeyn.

Wer wird den Anſpruch des Menſchen auf Erholung, auf Muße, aufs uneigennützige Vergnügen, auf jenes dolce far niente der Italiener, verkennen! Und wie oft wird es nur mit Verderben für Geiſt und Körper aufgeſucht! Eine Kunſt die ohne der geſelligen Beſtimmung zu ſchaden, ohne eigennützige oder gröbere Triebe zu nähren, dieſe Erholung, dieſe geſchäfftloſe Beſchäfftigung gewährt, ſoll ſie nicht wenigſtens mit dem ſo oft misbrauchten Kartenſpiele, und andern Unterhaltungen dieſer Art in eine Claſſe geſetzt werden? Doch! ſie hat Anſprüche auf einen höheren Rang unter den Beförderungsmitteln der Tugend! Das Gefühl des ſichtbar Vollkommenen, wäre es auch nur dasjenige, was durch die Wahrnehmung der Harmonie der Farben und der Lichter, alſo durch die unterſte Art des Schönen erweckt wird, hängt mit dem Gefühl des moraliſch Vollkommenen ſo genau zuſammen, ſcheint ſo ſehr auf einer und derſelben Grundfähigkeit zu beruhen, daß man ſie dreiſt für Sprößlinge einer und derſelben Wurzel anſehen kann, oder, wenn man lieber will, für verſchiedene Trompen, mit denen eine gemeinſchaftliche Nahrung zur Erhaltung und Entwickelung des einfachen Keims des Guten und Schönen eingeſogen wird. Schwerlich wird der Holländer der die ſichtbare Vollkommenheit in den Theilen, worin

Teniers Bauerſchenken würklich ſchön ſind, in der Harmonie der Farben und des Helldunkeln, uneigennützig empfindet, gegen die moraliſche Vollkommenheit der Harmonie unſerer Handlungen mit unſern Geſinnungen ganz unempfindlich bleiben können.

Iſt ſo viel bewieſen, daß das Nachſtreben der bildenden Künſte nach bloßer Unterhaltung des Beſchauers dem Verſtande und den Sitten keinesweges nachtheilig ſey; — und ich brauche hier nicht zu erinnern, daß beabſichtete Ausbildung unſers Verſtandes und Herzens von dem Misbrauche der bildlichen Darſtellung zu unanſtändigen, unſittlichen Gegenſtänden ſehr verſchieden ſey; — ſo frägt ſich nun noch, ob die abſichtliche Rückſicht auf Nutzen bei der Wahl einzelner Gegenſtände zur bildlichen Darſtellung eben ſo unnachtheilig für unſer Vergnügen ſeyn möchte?

Unmittelbare Rückſicht auf Beſſerung des moraliſchen Gefühls für das Gute, kann dem angenehmen Eindruck des ſichtbar Schönen leicht gefährlich werden.

Ich wende mich zuerſt zur Prüfung der Forderung, daß unſer Herz zur Tugend durch den Anblick ſolcher Bilder aufgefordert werden ſolle, welche edle und erhabene Thaten verewigen, oder die Folgen der Tugend und des Laſters allegoriſch verſinnlichen.

Eine edle Handlung

Edle und erhabene Thaten! Hier herrſcht unſtreitig Verwechſelung der Begriffe, oder übertriebene Anmaaßung. Man kann die edle Faſſung mahlen, mit der eine edle That gethan wird, man kann eine edle Handlung mahlen, nie aber die edle Geſinnung die in der Handlung liegt, und dieſe allein zur edlen That macht.

Alle

Alle Handlungen ſelbſt unintereſſante und gewöhnliche können für das wägende Auge mit einem gewiſſen Anſtande unternommen werden, der, weil er auf die Idee eines zu edeln und erhabenen Thaten fähigen Geiſtes zurück führt, den Nahmen eines edeln eines erhabenen Ausdrucks verdient, und der Zuſatz einer ſchönen und dem Charakter von Erhabenheit angemeſſenen Form, macht das Sitzen eines ruhenden Hercules in dem Bilde, zu einer ſichtbar edlen oder erhabenen Handlung.

im Bilde, wird von der gewöhnlichſten That geſagt, die mit einem edeln Anſtande von edeln Geſtalten unternommen werden kann. Eine edle That ſetzt edle Geſinnungen in der handelnden Perſon zum Voraus, und dieſe mahlt man ſelten glücklich.

Aber nicht zu einer edeln zu einer erhabenen That! die trauen wir dem Manne im Bilde zu, ſehen aber können wir ſie ſelten mit Glück. Denn es muß bei dem Begriff derſelben die Vorſtellung von Ueberwindung niedriger Leidenſchaften, von einem würklichen Aufwande großer Seelenkräfte hinzutreten; und dieſe Vorſtellung erweckt eine Kunſt, die nur einen ſtillſtehenden Augenblick ſchildert, entweder gar nicht, oder äußerſt mangelhaft. David der ſeinem Feinde Saul einen Zipfel des Rocks abſchnitt, anſtatt ihn, da er in ſeiner Gewalt war, zu tödten, begieng eine erhabene eine edle That: aber dieſer Augenblick, der einzige der in dieſer Begebenheit der ſichtbaren Darſtellung fähig iſt, enthält keine edle, erhabene Handlung im Bilde. Dagegen ſagen wir von den ſogenannten Pieta's, oder Madonnen die über den erſchlagenen Chriſtus trauren, daß ſie einen edlen erhabenen Gegenſtand für die Kunſt ausmachen, obgleich das Trauren einer Mutter über ihren erſchlagenen Sohn, gewiß keine erhabene, edle That, vielmehr eine äußerſt gewöhnliche iſt. Man vergleiche damit die Mutter der Gracchen, die auf die Nachricht von dem

dem Tode des letzten ihrer beiden Söhne antwortet: Er iſt fürs Vaterland geſtorben! Gewiß eine viel edlere That; aber welch eine kalte todte Figur müßte ſie im Bilde machen!

Dasjenige was uns bei einer edeln That am meiſten intereſſirt, die ruhige Geiſtesſtärke der handelnden Perſon, läßt ſich nie auf dem Bilde verſinnlichen: ſie wird zur Apathie, zur Inaktion, und verfehlt aller Rührung.

Edel und erhaben ſind alſo Wörter, welche in der Mahlerei von den Formen, von dem Ausdrucke der oft-gewöhnlichſten Affekte gebraucht werden: auf das Erhabene, auf das Edle der hiſtoriſchen That, wenn ſie auf Affekten beruhet, die ſich nicht beſtimmt durch Gebärden ausdrücken laſſen, ſoll, darf der Künſtler keine Rückſicht nehmen, ſie iſt für ihn unbrauchbar.

Wie unbedeutend würde der Ausdruck eines: Soyons amis Cinna! des Auguſtus, gegen den Mord des heil. Petrus des Märtirers; wie kalt der des Vaters der Horazier mit ſeinem: qu' il mourut! gegen die Camilla die von ihrem Bruder erſtochen wird, in dem Bilde ſtehen!

Ein edles Süjet heißt alſo in den bildenden Künſten ein Süjet, das Veranlaſſung zu edlen Formen und einem edlen Ausdruck gewährt. Es giebt edle Thaten, die für die Kunſt auch edle Süjets ſind, und als ſichtbare Darſtellung Würkung thun: aber dies hängt nicht von dem Edlen der That ſelbſt, ſondern von der zufälligen Veranlaſſung ab, einen ſichtbar deutlichen, vollſtändigen, abwechſelnden,

und

und dabei edeln Ausdruck zu motiviren. Die Geſchichte des Regulus, des Herzogs Leopold von Braunſchweig [1]) ſind von dieſer Art. Aber die Geſchichte der

1) Hätte man nicht vergeſſen, daß Veranlaſſung zur Empfindung und percipirte Empfindung ſelbſt, ſo weit von einander verſchieden ſind; ſo würde man bei der jüngſthin geſchehenen Aufgabe, die Aufopferung des großen Herzogs Leopold zu mahlen, nicht auf allegoriſche Zeichen des Edeln das in der That liegt, gefallen ſeyn. Sie gehört zu den wenigen, die ſich durch den bloßen Anblick verſtändlich machen laſſen, weil ſie bei den handelnden Perſonen Affekte in Bewegung ſetzt, die ſich gern durch Gebärden mittheilen, und mehr ſanfter als ſtarker Art ſind.

Der wahre Augenblick zur Darſtellung der Geſchichte des Herzogs Leopold zum Vortheil der Kunſt iſt der, wo er in das Boot ſteigt. Eine Ausſicht auf den Fluß kann die halb von den Wellen bedeckten Unglücklichen zeigen, deren einer am Zweige eines Baumes hängend nach Rettung ruft. Das Boot muß leer ſeyn: Der Prinz hält ſelbſt das Ruder in der Hand des Arms, an den ſich ſeine Freunde hängen wollen, ihn aufzuhalten. Er ſtößt ſie zurück, er zeigt auf die Unglücklichen, und tritt ins Boot. Ein paar Schiffer die mit entſchuldigender Gebärde am Ufer ſtehen, blickt der Fürſt mit einer Mine an, die ihnen ihre Zaghaftigkeit vorwirft.

Dies iſt der intereſſanteſte Augenblick der Begebenheit: er motivirt einen vollſtändigen, beſtimmten und abwechſelnden Ausdruck. Jedermann der dies Bild ſieht, wird ſich ſagen können:

Hier

der Decier, des Codrus ſind es nicht: und ein Vogelſchießen von Domenichino, eine Grablegung von Raphael ſind es in eben dem Grade.

Die verkörperte Darſtellung der Folgen des Laſters, iſt, da ſie ſo leicht häßliche Formen, und einen unedlen Ausdruck motiviret, ſelten ein ſchicklicher Gegenſtand für die Kunſt.

Ich gehe weiter, und finde in den Verſuchen die Folgen des Laſters und der Tugenden zu meiner moraliſchen Beſſerung zu verkörpern, eben dieſelbe Gefahr für mein Vergnügen.

Den erſten Beweis nehme ich aus einem unter uns bekannten Drama, dem deutſchen Hausvater, her.

Eine der handelnden Perſonen iſt ein Mahler, der neben ſeinem Enthuſiasmus für die Kunſt, eine Tochter zum einzigen Reichthum hat. Ein vornehmer Weichling, ein Graf, hat über die Unſchuld des Mädchens geſiegt, und iſt nun im Begriff ſich von ihr zu trennen. Dem Vater iſt das Verhältniß ſeiner Tochter mit dem Grafen, der ehemals ſein Schüler in der Kunſt geweſen war, ein Geheimniß. Er zeigt dem Verführer einige ſeiner letzten Arbeiten, und bei dieſer Gelegenheit legt ihm der Dichter folgende Worte in den Mund:

„Hören Sie, Graf, die Künſtler des Alter„thums wußten ſo ſtark auf ihre Nation zu würken: „Ich denke wir könnten das auch, ſtellten wir Ge„genſtände vor, die jeden beſonders angiengen. Es „iſt

Hier hat ſich ein Prinz in eine große Gefahr begeben wollen, um einige Unglückliche zu retten. Die Deutlichkeit, die Vollſtändigkeit, die dadurch entſtehende Abwechſelung des Ausdrucks iſt Grundlage des Vergnügens; Die Betrachtung: das iſt edel! unſinnlicher Zuſatz.

„iſt zum Beiſpiel ein abſcheuliches Ding, ein Kin„dermord! Ich nach meinem Gefühl kenne nichts „ſchrecklicheres in der Natur! — Ich dächte es „würde Vortheile haben, wenn unſere Kunſt ſolche „Gegenſtände darſtellte. Sehen Sie, Graf, ich „habe hier die Skizzen gemacht; hier das unglück„liche Mädchen wie es ihr Kind würgt, merken „Sie, da oben in dem Strich da, die Verzweiflung, „die Raſerei der Mutter! Fühlen Sie das, Graf!

Vortrefflich! Vortrefflich! aber das gilt nur dem Dichter. Dem Mahler, der das hätte ſprechen können, dürften die Alten, auf die er ſich beruft, die Kunſt ſogleich nach dieſer Rede gelegt haben. Ein Kindermord! Nichts ſcheußlicheres in der Natur! Und dennoch ſoll die Vorſtellung eine Quelle des Vergnügens ſeyn! Für wen? Für den Grafen gewiß nicht; und der ruhige Beobachter! Was weiß der von der Veranlaſſung zu dieſer ſchrecklichen That! Er ſieht die Mutter zum erſten Male, und das Ungeheuer das ihr Kind würgt, mit Zügen entſtellt durch Verzweiflung, verzerrt durch Raſerei, — auf immer. Ja! wird man ſagen, das hat der Dichter im Schauſpiel den Mahler wohl ſagen laſſen können, was kümmert den der Künſtler, wo er den Menſchen braucht; aber in der Natur, in der würklichen Welt — Sind vielleicht keine Hogarths, keine Chodowiecky's bekannt? Habe ich nicht in Paris die völlige Anwendung dieſer Lehre auf einer ausgeführten Skizze des Greuze geſehen? Ich wollte, ich hätte nicht: Denn auf folgende Art hatte er die Allegorie einer unglücklichen Ehe entworfen:

Zwei Ehegatten fahren in einem Kahne über den Strom des Lebens hin, von dem ſich ein Arm zu einem ſchrecklichen Catarakt bildet. Das Weib, ein feiſtes faules Geſchöpf, ſchläft auf dem Hintertheile des Nachens. Der abgehärmte ausgemergelte Mann erſchöpft ſeine letzten Kräfte unter der Laſt des Ruders. Ihre ausgehungerte Kinder liegen ſich in den Haaren über ein Stück Brod: Dies giebt der einen Seite des Nachens das Uebergewicht, er ſchlägt um, er ſinkt in den Abgrund!

Welche Gegenſtände für die Mahlerei! Wohin wird noch endlich die Sucht führen, die Vorzüge des Künſtlers für die Vorzüge des Sittenlehrers hinzugeben!

Greuze hat einen Pendant zu jenem Gemählde gemacht: Es iſt die Allegorie der glücklichen Ehe:

Zwei Perſonen deren Geſtalten jede Schönheit, jeden Reiz ihrer verſchiedenen Geſchlechter darbieten, führen in liebevoller Vereinigung das Ruder zu dem Nachen, auf dem ſie gleichfalls über den Strom des Lebens hinfahren. Ihre beiden liebenswürdigen Kinder ſchlafen ſorglos auf dem Vordertheile des Schiffs, und Amor ſteuert.

Gut! hier iſt beabſichtete Beſſerung mit einer Vorſtellung verbunden, die mein Auge angenehm ausfüllt: hier iſt vielleicht durch die Verſtärkung der Lebhaftigkeit einer an ſich unſinnlichen Idee, würklicher Gewinn für das moraliſche Gefühl. Aber geſetzt! ſie wäre es nicht; der Mann und ſein Eheweib wären der Verführer Paris, und die bundbrüchige Helena; ſtatt der ſchlafenden Kinder ſähen wir alsdann

dann einen ſchlafenden Hymen, den der loſe Amor gebunden mit ſich wegführte: Wie dann? Wollen wir behaupten, daß hier Gefahr für unſere Seele ſey; daß der Ehebruch höchſt ſinnlich angerathen werde; und daß man mit Aufopferung alles Vergnügens, dem Bilde denſelben Weg müſſe nehmen laſſen, den einmal die Ritterromane des Ritters de la Manche genommen haben?

Was wir bloß ſehen, was wir mit dem Auge ohne Zuthun des Verſtandes, ohne hinzutretende Auslegung percipiren, was mithin unmittelbar auf unſere gröberen Sinne würkt, kann zuweilen unſerm ſittlichen Gefühle ſchädlich werden. Die nackenden Formen, die der Künſtler zur Darſtellung der rechtmäßigen Liebe unſerer erſten Eltern braucht, vermögen unſere Sinne in Aufruhr zu bringen; nicht die Darſtellung der Entführung eines Eheweibes, die das Auge als ſittſame Schöne ſieht.

Alles kömmt auf die leidenſchaftliche Diſpoſition der Seele des particulairen Beſchauers an, ob er in einem Bilde mehr als das bloße Bild, die ſittliche Idee ſehe, und darauf kann der Künſtler bei der Wahl ſeiner Sujets nicht rechnen. Er rechnet auf den ruhigen Beſchauer. Le Brun der die büßende la Valliere gemahlt hat, durfte bei der Wahl des Sujets nicht daran denken, daß der Anblick dieſes Gemähldes dereinſt eine Buhlerin zur Bekehrung auffordern würde.

Das Schlimmſte iſt, daß dergleichen aſcetiſche Mittel, ſo lange ſie in den Gränzen der Schönheit bleiben, für die beiden erſten Tage Würkung thun,

CANTON DE VAUD BIBLIOTHEQUE CANTONALE

als Erinnerung des gefaßten Vorſatzes Würkung thun, und in der Folge ſo wie der Vorſatz erkaltet, oder die Leidenſchaft dem Nachdenken keinen weitern Raum läßt, vergeſſen werden. Einer meiner Bekannten, der dem Jähzorn unterworfen war, ſchaffte ſich das Kupfer an, welches die Beſchämung des heftigen Yoricks durch den ſanftmüthigen Mönch Lorenzo vorſtellt. Er ließ es hinter Glas faſſen, und legte es auf ſeinen Tiſch, um es an der Wand aufzuhängen. Sein Diener brachte ihm einen Nagel von unangemeſſener Größe, und das beſſernde Bild erfuhr die erſte Probe der Unzulänglichkeit ſeiner Macht gegen einen eingeriſſenen Fehler anzukämpfen: ein heftiger Fauſtſchlag auf den Tiſch zerſchmetterte das Glas, und beſchädigte das Kupfer.

Mein Rath iſt alſo dieſer: Der Künſtler hüte ſich vor abſichtlicher Veranlaſſung, die gröberen Sinne in Aufruhr zu ſetzen, vor unedlen Formen, und niedrigem unſchicklichem Ausdruck. Dies ſey ſeine Sittlichkeit, ſeine Sittenlehre: und wegen des Einfluſſes der Künſte auf das moraliſche Gefühl, verlaſſe er ſich übrigens auf das Weſen der bildenden Künſte ſelbſt, auf ihre Würkung im Ganzen. Didiciſſe fideliter artes, emollit mores, nec ſinit eſſe feros.

Aber die Künſtler des Alterthums, wie ſtark wußten die auf ihre Nation zu würken! Freilich, bei ihnen ſtanden die Künſte in beſonderer Verbindung mit der Regierungsform, mit der politiſchen Erziehung; und die einen würkten auf die andern. Wie weit ſind wir von ihrer

Bür-

Bürgertugend, von ihren Begriffen über Ehrgeiz als Triebfeder, über öffentliche Bewunderung als Belohnung derſelben entfernt! Und doch! daß dieſe Künſtler jemals die ſittliche Rückſicht, der Rückſicht auf ſchöne Darſtellung zum Vergnügen vorgezogen hätten, mithin daß dieſe nicht Hauptabſicht, jene aber nur accidenteller Vortheil geweſen ſey, darüber erwarte ich den Beweis.

Ich für mich kenne keine Vorſtellung aus der alten Kunſt, welche als Verewigung einer edeln That, oder als Verſinnlichung von Tugend und Laſter, zu edeln Thaten oder zu ſittlicher Vollkommenheit überhaupt hätte auffordern ſollen.

* * *

In wiefern das intellektuelle Vergnügen Zweck der bildenden Künſte ſey.

Ich habe oft Liebhaber aus Gallerien, angefüllt mit den größten Meiſterſtücken, mit dem unmuthsvollen Ausruf weggehen ſehen: Was lernt man hier!

In der That die Worte jenes Mathematikers: Was beweiſt das? mit denen er die Phädra des Racine zurückgab, ſind um keinen Gran lächerlicher.

Männer die nur der Affekte des Wiſſens und Erkennens fähig ſind, ſollten auf andern Wegen als der Beſchauung der Kunſtwerke, eine Unterhaltung aufſuchen, welche dieſe nicht im Stande ſind, ihnen zu gewähren.

Was will man denn damit ſagen, wenn man etwas von den ſchönen Künſten lernen will? Sollte Jemand ſo ſehr die Gränzen der bildenden Künſte verkennen können, um zu verlangen, daß ihre Werke ihm Vorſtellungen von ganz neuen Gegenſtänden

lieferen? So können sie keine schöne Künste weiter bleiben, so werden sie zu Handwerken, höchstens zu Ueberlieferungen von Gestalten herabgewürdigt: So dienen sie nur dazu, eine elende Neugierde zu befriedigen, und ihr höchstes Lob würde darin bestehen, einem Forster, einem Banks und Solander durch ihre Hülfsleistung die Aufbewahrung der Form ausländischer Gewächse, fremder Thiere erleichtert, einem Haller dazu genutzt zu haben, anatomische Entdeckungen anzuheften.

Freilich! so weit geht Niemand; aber auf eine weniger auffallende Art beruhen die Forderungen derjenigen, welche die bildenden Künste zu Verstärkung der Lebhaftigkeit wissenschaftlicher Kenntnisse, oder sinnlicher aber nicht sichtbarer Eindrücke des Schönen brauchen wollen, auf keinen bessern Gründen.

Die unbestimmten Aeußerungen mancher Kunstrichter: daß man auch die subtilesten Gedanken, die abgezogensten Begriffe auf der Leinewand ausdrücken, und durch sichtbare Zeichen ins Gedächtniß zurückbringen könne: daß dies die Seele schildern, für den Verstand mahlen heiße; daß die feinen philosophischen Ideen des Künstlers nicht genung zu loben wären u. s. w. haben die abentheuerlichsten und den Künsten gerade zu widersprechenden Vorschläge zu Gemählden und Statuen hervorgebracht, die zum Theil auch würklich ausgeführt sind.

Ich darf es dreist sagen, daß Winkelmanns Versuch einer Allegorie für die Kunst, auf einer gänzlichen Verkennung ihrer Gränzen beruhe, und daß die größte Anzahl der von ihm angegebenen neuen Allego-

Allegorien weiter nichts als Symbole von abſtrakten Begriffen ſind, welche die Seele mit weit größerem Vergnügen und größerer Leichtigkeit unſinnlich denkt, oder ſinnlich hört, als ſinnlich ſieht.

Da ich ſchon an mehreren Orten ausgeführt habe, unter welchen Bedingungen ich eine Allegorie für einen ſchicklichen Gegenſtand der Kunſt halte, ſo will ich hier darüber ſchweigen. Ich wiederhole nur kurz, daß der Künſtler nicht vergeſſen muß, daß er zwar mit unſerer Seele, aber nur mit ihren unteren Kräften redet; daß ſobald Ueberlegung, Nachdenken und Anſtrengung des Witzes erfordert werden, die Bedeutung des Zeichens zu errathen, dieſes aufhöre, ſinnlich zu ſeyn: und damit würden gerade die intereſſanteſten Ideen aus der Reihe ſichtbarer Darſtellungen wegfallen.

Gut! ſagen diejenigen, welche ſo gern bei Kunſtwerken denken, von ihnen etwas lernen wollen: die ſichtbare Darſtellung gebe mir nur die Veranlaſſung, mich an merkwürdige Thaten und Geſinnungen, an die meiſterhaften Darſtellungen derſelben durch Dichter und Geſchichtſchreiber zu erinnern.

Ich, Comteſſe de Genlis, möchte gern meinen Untergebenen die Geſchichte durch eine Folge von Gemählden beibringen, die ihre Hauptbegebenheiten darſtellten: Ich, Graf Caylus und viele Franzoſen und Engelländer vor und nach mir, wir möchten den ganzen Homer, Virgil und die berühmteſten Dichter aller Nationen dergeſtalt in Gemählde gebracht ſehen, daß, erläuternden Kupferſtichen gleich, mit dem Anblick des Bildes zugleich die Stellen, die

ſich ſo ſchön haben leſen laſſen, ins Gedächtniß zurückgebracht würden.

Alſo ſoll die Mahlerei durchaus zum bloßen Hülfsmittel lebhafterer Erkenntniß der Gegenſtände ernſthafter und ſchöner Wiſſenſchaften werden?

Die Mahlerei ſo wenig wie die Bildhauerkunſt ſind nicht Ueberlieferinnen, Erzählerinnen geſchehener Begebenheiten. Sie ſind es darum nicht, weil ſie äußerſt mangelhaft und äußerſt untrau erzählen: Sie ſind es darum nicht, weil über dieſe Nebenabſicht, wenn ſie zur Hauptabſicht würde, ihre weſentlicheren Vorzüge aufgeopfert werden müßten: Sie ſind es endlich darum nicht, weil ſie alsdann, wenn jene Hauptzwecke verlohren gehen ſollten, mit ihren elenden Produktionen ſelbſt des Vortheils der Lebhaftigkeit des Eindrucks verluſtig gehen würden, den man durch ſie intendirt.

Ich habe dieſen Grundſatz ſchon an andern Orten ausgeführt, und will daher nur das hinzufügen: Die beſondern Verhältniſſe, deren Entwickelung eine hiſtoriſche Begebenheit wichtig macht, ſetzt eine Folge von Handlungen zum Voraus, welche die bildenden Künſte nicht ſichtbar darſtellen können. Wer daher nur Veranlaſſung ſucht, ſich einer Reihe von vorhergegangenen und nachfolgenden Auftritten lebhaft zu erinnern; wer nur ein ſichtbares Zeichen verlangt, welches ihn auf die Spur des unſichtbaren helfen könne; der ſchaffe ſich eine Folge von Medaillen an, die durch Bildniſſe berühmter Perſonen, und durch Symbole der merkwürdigſten Begebenheiten jenen intendirten Vortheil vollſtändig befördern, ohne die

Mahlerei

Mahlerei des Vorzugs, durch ſich ſelbſt verſtändlich und ſchön zu ſeyn, ohne Noth zu berauben.

Wie wenig ohne dieſe weſentlicheren Vorzüge der Künſte, der Vorzug eines lebhafteren Eindrucks geſchehener Begebenheiten erreicht werde, kann man daraus abnehmen, daß die Deutung ſchlechter Monumente, die bloß überliefern, in kurzer Zeit vergeſſen wird, weil ſich Niemand die Mühe giebt, ſie aufzubewahren.

Von der hiſtoriſchen Treue bei Bekleidung der Bildſäulen, als öffentliche Denkmäler.

Nach eben dieſen Grundſätzen mag nun auch die Frage beantwortet werden, ob man bei den öffentlichen Monumenten die großen Männern geſetzt werden, die wahre Form der Gewänder u. ſ. w. die ſie in ihrem Leben getragen haben, beibehalten ſolle? Iſt das Coſtume dem Eindruck des Schönen zuträglich; warum nicht? Iſt ſie es nicht; keinesweges.

Gegen einen Beſchauer der in dem Manne mit Stiefeln von gebranntem Leder den Comte de Saxe, und in dem mit der Allongenperücke den Präſident de Montesquieu leichter wieder erkennt, giebt es hundert, deren Verſtändigung durch Beibehaltung dieſer, der Schönheit der Formen ſo ungünſtigen Tracht nicht um ein Haar erleichtert wird, denen man dem ohngeachtet ſagen muß: dies war Moritz, dies war Monteſquieu.

Ein Kunſtwerk iſt kein Garde-meuble: der große Mann verliert durch die Veränderung der Tracht nichts von ſeiner Individualität: und die Künſte leiden ohnehin genung dadurch, daß ſie gegen die Wahrheit der individuellen, größtentheils unvollkomme-

kommenen Form des Körpers ankämpfen müſſen, als daß man ihnen den Streit durch die Nachbildung conventioneller Beiwerke noch erſchweren ſollte.

Das ſchöne Bildniß wird immer verſtändlich bleiben, wenn es nur in der Hauptſache, im Ausdruck des individuellen Charakters des vorgeſtellten Helden in Formen, Mine und Stellung des Körpers, ähnlich bleibt: Hingegen das was durch gar zu große Treue ſchlecht geworden iſt, wandert auf der Trödelbude nach dem Abſterben der nächſten Verwandten, oder man geht, wenn es als öffentliches Monument aufgeſtellt wird, ohne aufzublicken vorüber.

Die Gefahr die mit der treuen Uebereinſtimmung des Dichters und des bildenden Künſtlers zum Nachtheil beider verbunden iſt, hat ein ſcharfſinniger Kunſtrichter vor mir zu gut und ausführlich auseinander geſetzt, [2]) als daß ich mich lange dabei aufhalten ſollte. Ich kann hier nicht übergehen, was noch ein anderer Philoſoph nach ihm und wie mich dünkt, nicht minder wahr geſagt hat. [3])

„Die ſchwerſte und faſt unmögliche Verbindung „der Künſte iſt, wenn Künſte, welche Schönheiten „in einer Folge neben einander vorſtellen, mit Künſten, welche Schönheiten auf einander folgend vorſtellen, vereinigt werden ſollen.

Ich

2) Leſſing im Laokoon.

3) Mendelſohn über die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften.

Ich verkenne keinesweges das erhöhete Maaß von Intereſſe, welches ein Gemählde dadurch erhält, daß wir uns bei demſelben einer ſchönen Stelle des Homers oder Virgils erinnern. Aber abgerechnet, daß die ſchönſten Stellen beim Leſen oder Hören gerade diejenigen ſind, die ſich am wenigſten mahlen laſſen, ſo bin ich auch nicht ſo unbillig zu verlangen, daß alle Menſchen die Augen zum ſehen, und ein Herz zum empfinden haben, ſich dieſer Stellen aus alten Dichtern lebhaft mit mir erinnern ſollen; Da vielmehr die Ideen, welche den Ausdruck der Affekten hiſtoriſch beſtimmen, allen zu den Künſten berechtigten Menſchen durch ein Volksbuch ſo geläufig geworden ſeyn müſſen, daß über das Nachſinnen und Rathen des Verſtandes die Einbildungskraft und das Herz nicht erkalten; ſo ſehe ich den großen Nachtheil nicht ab, den die Mahlerei dadurch erlitten haben ſollte, daß die Bibel dieſes Volksbuch geworden iſt. Die Sculptur hat allerdings dadurch gelitten, wie ich an einem andern Orte zeigen werde: aber die Mahlerei, wie ich glaube, gar nicht oder wenig.

Die heilige Geſchichte, als Stoff zur bildlichen Darſtellung, iſt der Sculptur, nicht der Mahlerei ungünſtig.

Der kleine Kreis von Affekten, die zur Mahlerei geſchickt ſind, weil ſie ſich deutlich an den Körper durch Gebärden äußern, muß in jedem Geſchichtſchreiber, in jedem handelnden Gedichte von größerem Umfange wieder in Umlauf kommen, da alle den Menſchen in einer gewiſſen Folge von Zeiten ſchildern. Die Bibel hat den Vorzug, daß ſie von jedem etwas cultivirten Europäer, dem es um Erkenntniß der Wahrheit zu thun iſt, geleſen, oder wenigſtens ihr hiſtoriſcher Innhalt bei der erſten Erziehung

desselben eingeflößet werden muß. Sie erzählt in einem leichten faßlichen Tone, und da sie mehr erzählt als darstellt, so behält die Imagination des Mahlers freieres Spiel. Die Affekten zu deren Ausdruck die Begebenheiten, die sie aufgezeichnet hat, Anlaß geben, sind größtentheils von der Art, daß sie sich gut mahlen lassen, weil sie mehr die zärtlichen, sanfteren Triebe des Herzens die sich gerne mittheilen, als jene hohen großen Empfindungen zur Grundlage haben, die mehr concentrisch als excentrisch würken. Wir haben unstreitig dabei gewonnen, daß nicht der Tacitus statt der Bibel das Handbuch der Künstler geworden ist.

Hingeworfener Vorschlag, die dramatischen Dichter der Alten statt der epischen zu wählen, um daraus Gegenstände zu Gemählden zu entlehnen.

Ich habe mich oft gewundert, daß ein Caylus und andere Kunstrichter, statt des Homers und anderer epischen Dichter, nicht auf die dramatischen, auf einen Sophocles, Euripides, gefallen sind, um sie dem Künstler als Vorrathshäuser interessanter Sujets zu empfehlen. Dichter, welche ihre ganze Kunst in der Darstellung der Affekte setzen und dabei die Schilderung des verstärkenden Ausdrucks durch Gebärden dem Akteur überlassen, scheinen besonders dazu geschickt, Auftritte für die Mahlerei, die selbst ein pantomimisches Drama ist, zu liefern.

Doch! ich fühle wohl, daß ich hier mannichfaltige Einwendungen fürchten muß, welche daher genommen werden können, daß der Dichter bei seinen Akteurs hauptsächlich auf Worte rechnet, und daß der Mahler auf diese gar nicht rechnen soll. Es sey also nur hingeworfene Idee, die andern zur Prüfung vorbehalten bleiben mag.

Ich

Ich will ſtatt deſſen lieber zuletzt vor einer Gefahr warnen, welche uns von ſolchen Künſtlern drohet, die bei Darſtellung eines der Kunſt angemeſſenen Sujets, welches aber ſchon von ihren Vorgängern behandelt iſt, da ſie für Einbildungskraft und Herz nicht mehr neu ſeyn können, durch Hinzufügung eines neuen, witzigen und feinen Gedankens unſern Verſtand zu überraſchen hoffen. Zuweilen geſchieht dies mit gutem Glücke. Ich erinnere mich von Greuze eine ſchöne Veränderung in der gewöhnlichen Vorſtellung der Fabel der Danae geſehen zu haben. Während daß eine alte Duegna oder Aufſeherin über die Unſchuld des Mädchens beſchäfftiget war den goldenen Regen einzuſammeln, ſchlüpfte Jupiter in die Arme der unbewachten Danae. Schön! Aber nicht ſowohl darum, weil der Gedanke: „nicht das Herz und die Unſchuld, „wohl aber die Gelegenheit ſind um Geld zu Kauf“ fein und neu iſt; ſondern vielmehr, weil dadurch ein viel vollſtändigerer, beſtimmterer, mehr abwechſelnder Ausdruck als durch die gewöhnliche Vorſtellungsart motivirt wird, und wir die Feinheit und Neuheit des Gedankens überher haben.

Das Neue, das Feine, das Ueberraſchende: mit welcher Behutſamkeit der Künſtler auf angenehme Eindrücke davon rechnen dürfe.

Wenn hingegen Guercino, auf eine in Rückſicht des Gedankens eben ſo neue und feine Art, die für das Herz und die Einbildungskraft ſo intereſſante Fabel der Diana und des Endymion dahin deſallegoriſirt, daß letzterer als der erſte Erfinder der Aſtronomie, mit dem Sehrohr nach dem Monde guckt; ſo werden wir ihm für ſeine Fürſorge für unſern Verſtand wenig Dank wiſſen.

Aus

✲ ✲ ✲

Beſtimmtere Angabe der Hauptabſicht des Künſtlers bei Verfertigung ſeiner Werke, verſchieden modifeirt für den Bildhauer und den Mahler.

Aus alle dieſem folgt der Schluß: der Bildhauer ſuche bei der Wahl ſeiner Sujets ſein Augenmerk zuerſt dahin zu richten, ob es ihm die Veranlaſſung gebe, ſchöne Geſtalten, reizende Stellungen, Individualität des Charakters einer gewiſſen Art von Menſchen, die ſich durch fortdauernde Eigenſchaften des Herzens und Fähigkeiten des Geiſtes und des Körpers auszeichnet, darzuſtellen: und dabei ſeine Geſchicklichkeit in der Bildung des Körperbaues zu zeigen.

Der Mahler ſuche ſolche Sujets aus, die einen edeln Ausdruck ſolcher Affekten motiviren, die ſich gern durch Gebärden mittheilen, ohne der Wohlgefälligkeit der Geſtalten zu ſchaden, und ihm dabei Gelegenheit geben, mahleriſche Würkung durch Abwechſelung und Einheit in Geſtalten, Farbe, und im Hellen und Dunkeln hervorzubringen. Können beide zu gleicher Zeit das Herz unmittelbar beſſern, dem Verſtande durch Erweckung neuer Vorſtellungen, oder durch Reproduktion alter Bilder unter neuen Verhältniſſen Beſchäfftigung geben; gut! Wo nicht, ſo werde nie der erſte Zweck dem letztern aufgeopfert.

✲ ✲ ✲

Ueberhaupt: Wahl des Sujets in den bildenden Künſten iſt etwas, aber ungleich mehr die Wahl der Mittel zur Ausführung, und am meiſten die Behandlung.

Das Ideen, oder vielmehr das

Hätte Hemſterhuys dies bedacht, er würde nicht jene Stelle in ſeinen Brief über die Bildhauerei eingerückt haben, welche es anzuzeigen ſcheinet, daß dieſer

dieſer feine Kopf in den wahren Genuß der Künſte nicht völlig initiirt war.

„Es iſt bekannt, ſagt er, daß die erſten Ent„würfe einem Manne von Genie und dem wahren „Kenner am mehrſten gefallen; der Grund hiezu „ſcheint doppelt zu ſeyn. Erſtlich enthalten dieſe „erſten Entwürfe mehr von der göttlichen Lebhaftig„keit der erſten gefaßten Idee, als die vollendeten „Werke, welche viel Zeit gekoſtet haben; aber zwei„tens ſetzen ſie auch die dichtende und reproducirende „Fähigkeit der Seele in Bewegung und Thätigkeit, „welche ſogleich das, was der Wahrheit nach nur „angefangen und hingeworfen war, vollendet. Und „hierdurch werden ſie der Beredſamkeit und der „Dichtkunſt ſehr ähnlich, die, indem ſie ſich der Zei„chen und der Worte ſtatt des Crayons und des „Pinſels bedienen, nur auf die reproducirenden Fä„higkeiten der Seele würken, und folglich größere „Würkung hervorbringen, als weder Mahlerei noch „Bildhauerkunſt, ſogar in ihrer größten Vollkom„menheit hervorzubringen vermögen. Ein vortreff„licher Zug in irgend einem großen Redner oder „Dichter macht das Herz beklemmt, macht zittern „und erblaſſen, erſchüttert unſer ganzes Syſtem; „aber nie trägt ſich dieſes bei dem Anblick auch des „allerſchönſten Gemähldes oder der allerſchönſten „Statue zu. Es ſcheint, als ob der berühmte Leo„nard da Vinci ungefähr eben ſo über die erſten Ent„würfe gedacht habe, weil er will, daß die Mahler „auf die Mauern und Wände, welche Flecken und „Makel ohn' allen Plan haben, aufmerkſam ſeyn „ſollen; dieſe unregelmäßigen Flecken meint er, erzeugten

Bilder erweckende, die Spannung der reproducirenden Kraft unſerer Seele, iſt keinesweges Zweck eines vollkommenen Kunſtwerks. Ueber Skizzen, beiläufig.

„zeugten oft Ideen zu den vortrefflichst angeordneten „Landschaften.“

Wäre dieser Satz, wären diese ihm untergelegten Gründe wahr, so wäre alle die Zeit verlohren, welche die größten Künstler auf die langweilige mechanische Ausführung ihrer Meisterstücke gewandt haben: So wäre ein Tintoretto, ein Tempesta, ein la Fage, ein Füßli, weit über Raphael, Correggio und Tizian zu setzen: So würden wir endlich zu den Punkten des Leonardo zurückkommen, welche die reproducirende Fähigkeit der Seele noch mehr als die Skizze in Bewegung und Thätigkeit versetzen. Zum Glück ist weder Satz, noch Grund, noch erläuternde Analogie wahr, und bündig.

Der Mann von Genie, der zu gleicher Zeit Kenner ist, wird nie die Skizzen zu Raphaels Gemählde von der Transfiguration, oder zu Correggio's heiligen Magdalena mit dem Hieronymus, oder zu Tizians Peter dem Märtyrer, den ausgeführten Gemählden selbst vorziehen.

Er wird die Geschicklichkeit des Künstlers eine schöne Skizze zu entwerfen, schätzen, sie wird ihm das Vergnügen machen, welches jede Wahrnehmung der Vollkommenheit des Künstlers, seines Geistes in seinem Werke, hervorbringt. Aber dies Vergnügen wird er genau von denjenigen zu unterscheiden wissen, welches die Vollkommenheit des Werkes selbst erweckt, und wenn er vollkommene Skizze gegen vollkommenes Gemählde hält, so wird das letzte gewiß das Uebergewicht bei ihm erhalten.

Die

Die göttliche Lebhaftigkeit der erſten gefaßten Ideen muß dem Kenner bei der geringen Anzahl eben ſo gut ausgeführter als gedachter Gemählde unſtreitig äußerſt willkommen ſeyn. Aber wenn er nun eben dieſe göttliche Lebhaftigkeit, der langſamen Behandlung ungeachtet, ungeſchwächt in dem letzten Pinſelſtrich des vollendeten Gemählde antrifft; dann wird er eben fühlen, warum in der Mahlerei Erfindung ſo weit unter Ausführung ſteht.

Dasjenige was Hemſterhuys aus der Aktivität der reproducirenden Fähigkeit der Seele folgert, was er von der Dicht- und Rednerkunſt hier analogiſch zur Anwendung bringt, beruhet auf einer gänzlichen Vermengung der Gränzen verſchiedener Künſte und Wiſſenſchaften, auf Verwechſelung der beſonderen Modificationen der bildenden Kraft der Seele, auf welche ſie verſchieden würken ſollen. Es würde zu weitläuftig ſeyn, dies hier auseinander zu ſetzen, und ich kann deſſen billig überhoben ſeyn, da Herr Herder [4]) an zweien Orten wie mich dünkt deutlich gezeigt hat, daß das Bild als Werk für einen ewigen Anblick geſchaffen, nicht als Energie, nicht als Folge von Eindrücken, die ſich wechſelſeitig verſtärken, auf uns würke.

Ich finde nöthig, die Sätze dieſes Schriftſtellers nach meinen Ideen dahin näher zu beſtimmen: Die Mahlerei ſpannt nicht die Einbildungskraft, ſie füllt

4) Kritiſche Wälder: 1ſtes Wäldchen nr. 9.
Abhandlung: Ob Mahlerei oder Tonkunſt eine größere Würkung gewähre?

füllt ſie aus. Sie giebt die hellſte, klärſte Vorſtellung von dem, was wir zu ſehen wünſchen, und als ſichtbar zu denken gewohnt ſind. Die Mahlerei erſchüttert das Herz nicht, macht nicht erblaſſen oder zittern: aber ſie ladet es zur ruhigen heiteren Mitempfindung ein.

Vermuthung über die Stärke der Würkung, welche die Mahlerei in Vergleichung mit der Muſik und der Dichtkunſt gewähre.

Kurz! die Mahlerei hat den ausgezeichneten Charakter, (Fehler oder Vorzug?) der ſie von andern Künſten, die mit ihr für Einbildungskraft und Empfindungsvermögen arbeiten, unterſcheidet: Sie giebt wenig, aber das Wenige ſo gut als eine. So viel umfaſſend wie die Dichtkunſt, ſo mächtig hinreiſſend wie die Muſik iſt ſie nicht; aber den Eindruck, den wir von der eingeſchränkten Gelegenheit die ſtumme Natur deutlich mit einem Blicke zu verſtehen, erhalten; den gewährt ſie mit einer ſolchen Ausfüllung aller Forderungen, welche Bildungs- und Empfindungsvermögen daran zu machen berechtigt ſind, als die Dichtkunſt und Muſik ihn nicht zu geben im Stande ſind. Dieſer Satz muß unumſtößlich bleiben, bis Dichtkunſt und Muſik durch hörbare Schilderung der Form und des Ausdrucks der Gebärden einer reuigen Magdalena, eben den Eindruck auf mich machen werden, den der Anblick des Bildes ſelbſt von Guido Reni auf mich gemacht hat. Stärker, vollſtändiger klagen können ſie mich die Heilige hören laſſen, und dies Hören wird ſtärker, vollſtändiger auf mich würken, als das bloße Sehen; Aber mich die Heilige mit Thränenvollem Auge und zerknirſchter Bruſt vollſtändiger, ſtärker erblicken laſſen, das können ſie nicht. Alles was der bloße ſtumme Anblick gewährt, giebt die

die Mahlerei am ſtärkſten: Dies Stärkſte iſt nicht ſo ſtark als das Stärkſte der verſchwiſterten Künſte; gut! dafür iſt es ſchmeichelnder, ſicherer. Alles was der bloße ſtumme Anblick liefert, liefert die Mahlerei am vollſtändigſten: Dies Vollſtändigſte iſt nicht ſo vollſtändig als das Vollſtändigſte der verſchwiſterten Künſte; gut! dafür iſt es leichter, faßlicher. Der Würkungskreis der Mahlerei iſt eingeſchränkt; thut nichts! um deſto eifriger ſind wir auf die Vertheidigung ſeiner Gränzen bedacht.

Was endlich Hemſterhuys über die Punkte des Leonardo da Vinci ſagt, kann auf keine Art zum Beweiſe ſeines Satzes dienen. Man darf einen Kunſtgriff die Erfindungskraft des Schöpfers rege zu machen, nicht mit der Würkung des bereits erfundenen auf den Beſchauer, der genießen, nicht erfinden will, und größtentheils nicht kann, verwechſeln. Der Klang des Saitenſpiels eines Nardini weckt in der Seele der Corilla die poetiſche Ader auf: will man daraus folgern, daß der Zuhörer den vorgeſetzten Innhalt, den Plan des Gedichts ſchöner finden ſolle als das Gedicht ſelbſt? *)

So

*) Hemſterhuys ſcheint überhaupt von Skizze keinen rechten Begriff zu haben, und ſie mit der ſublimen Darſtellung eines hervorſtechenden Zuges der Leidenſchaft, der ſich ohne die ganze Reihe von Gedanken und Empfindungen die ihn veranlaßt haben, nicht denken läßt, der gleichſam das Summum aller vorhergehenden und nachfolgenden iſt, zu verwechſeln. Das Virgilianiſche: Quos ego! Das beredte Stillſchweigen in Trauerſpielen, wor-

So endige ich denn eine Unterſuchung, die mir in meinem philoſophiſch ſchwärmeriſchen Jahrhunderte, wo man ſo gern denken will, wo man nur fühlen ſollte, und ſo gern fühlen will, wo man nur denken ſollte, ein Wort zu ſeiner Zeit geſagt zu ſeyn geſchienen hat.

Ich gehe nun zur eigentlichen Beſchreibung der Kunſtwerke in dieſem Pallaſte über, zu deren billigen Beurtheilung ich den Liebhaber in etwas vorbereitet zu haben glaube.

Beſchreibung des Pallaſts Giuſtiniani.

In dem Hofe des Pallaſts Giuſtiniani ſieht man mehrere Basreliefs in die äußeren Wände des Hauſes eingemauert. Sie verdienen in der ſchon oft angegebenen Rückſicht Aufmerkſamkeit.

Auch ſieht man hier in Niſchen einige coloſſaliſche Köpfe von großem Charakter.

In dem Vorplatze des Hauſes.

Eine weibliche gut bekleidete Figur.

Eine Hygea. Die Idee iſt beſſer als die Ausführung.

Auf

auf er ſich unter andern beruft, ſind ſo wenig Skizzen, als das verhüllte Haupt Agamemnons in dem Gemählde des Timanthes. Zu weit hergeholte und getriebene Analogien ſind von jeher dem Weſen der bildenden Künſte und ſchönen Wiſſenſchaften äußerſt gefährlich geweſen.

* * *

Auf der Treppe.

Ein Aeſculap, ein Marcus Aurelius, Caligula, ein ſeltener Domitian, [6]) Antinous, Jupiter, Mercur. Sämmtlich von geringem Werthe und zweideutiger Benennung.

† Amalthea, die dem Jupiter als Kind aus dem Horne der Ziege (die andere ſelbſt Amalthea nennen,) zu trinken reicht. Ein Basrelief von guter Erfindung aber mittelmäßiger Ausführung. Ein geſchickter Künſtler, der ſich des Gedankens bemeiſtern wollte, könnte daraus ein ſehr reizendes Werk machen.

* * *

In dem großen Vorſaale.

† Zwei Faunen, beide in der gewöhnlichen Stellung, den einen Arm auf den Stamm eines Baums gelehnt, den andern in die Seite geſtützt. Sie tragen ein Ziegenfell. Einer derſelben gehört unter die beſten Vorſtellungen dieſer Art.

Eine ſitzende Roma.

Eine Conſularſtatue.

Eine Gruppe von zwei Streitern, deren einer im Begriff iſt, den andern, den er niedergeworfen hat, zu durchſtechen. Man nennt ſie ohne Grund Hercules und Antäus. Das ganze Werk iſt mittelmäßig und wahrſcheinlich modern. Wenigſtens ſind die Köpfe unſtreitig neu.

6) Winkelmann, G. d. K. S. 822. hält ihn für ächt.

* * *

In dem Zimmer dem großen Saale zur Linken.

Mehrere Gemählde von M. A. Carravaggio.

Die Jünger zu Emmaus von Carravaggio. Der Hund iſt das Beſte auf dieſem Bilde.

† Mariä Verkündigung von demſelben und eines ſeiner beſten Werke. Die heil. Jungfrau iſt reizend, und die Schatten ſind nicht übertrieben ſchwarz.

Bildniß eines Cardinals, ſcheint beinahe von demſelben, es iſt wahr und pikant.

Grablegung von Carravaggio.

Dieſer Pallaſt enthält überhaupt ſehr viele Gemählde vom Carravaggio.

Stil des M. Angelo da Carravaggio.

Sein ganzer Name heißt Michael Angelo Amerigi und weil er 1569. zu Carravaggio im Mailändiſchen gebohren war, ſo nennt man ihn gewöhnlich: Il Carravaggio.

Er wählte gemeiniglich ſehr niedrige Sujets, und die edlen führte er auf die niedrigſte Art aus. Er hatte die Prätenſion, die Natur getreu nachzuahmen, aber er erreichte ſie nur in einem Stücke, nämlich in der Ründung. Er wußte wie ſehr die Abwechſelung von hellen und dunkeln Partien das Auge feſſeln, daher ſtellte er ſeine Modelle in ſchwarz gefärbte Zimmer, und ließ das Licht von oben herabfallen. Aber ſo ſieht man die Gegenſtände ſelten in der Natur.

Seine Zeichnung iſt unrichtig und ſchwerfällig. Seine Carnation iſt im Lichte gelb, in den Schatten ſchwarz. Zuweilen mahlte er heller, dann iſt er am

ſchätz-

ſchätzbarſten. Seine Behandlung war gut. Dies und die Ründung ſeiner Figuren ſind ſeine Hauptvorzüge. Er ſtarb 1609.

* * *

Zweites darauf folgendes Zimmer.

Die Marter des heil. Petrus von Saltarelli.

Flucht nach Aegypten von Valentin.

Bildniß des Carravaggio, der ſich vermittelſt eines Spiegels, ſowohl von vorn als von hinten zu abgebildet hat.

* * *

Beim Zurückkehren dem Vorſaale zur Rechten.

Im erſten Zimmer.

Eine Carita. Der Meiſter iſt unbekannt, die Compoſition allerliebſt, nur hätte die Ausführung eine geſchicktere Hand verdient. Die Carita iſt im Coſtume der Weiber auf der Inſel Procida gekleidet.

Eine Madonna mit dem Kinde, ſtehend in einer Glorie, von Carravaggio.

* * *

Zweites Zimmer.

† Chriſt, der den Jüngern die Füße wäſcht von Carravaggio. Dies Bild iſt von großer, wiewohl gemeiner Wahrheit, und die Figuren treten ſtark hervor. Die Schatten ſind zu ſchwarz.

* * *

Drittes Zimmer.

† Ein nacktes Weib von Tizian. Andere halten es von Paolo Veroneſe. Dieſem letzten ſpreche ich es zu, wegen der äußerſten Keckheit, mit der der Kopf behandelt iſt. Arme und Hände ſind unvergleichlich.

† Ein Jüngling hat die Zerſtörung Jeruſalems vorherverkündigt, und ſoll deswegen von der Wache ergriffen werden; aber er entwiſcht, und läßt den Mantel im Stich. Gherardo della Notte ſoll der Autor ſeyn. Das Bild iſt von der pikanteſten Würkung.

Köpfe einer Madonna, eines Engels, und eines Alten, al Freſco, von Correggio. Es ſind Bruchſtücke aus der Kuppel von Parma. Die Farbe iſt ganz verblichen.

* * *

Viertes Zimmer.

Die zwölf Apoſtel, der Chriſt, die Madonna und Johannes der Täufer. Alle dieſe Bilder ſind von Albano, aber aus ſeiner erſten Zeit, als er ſich noch genau an die Schule der Carracci hielt. Die Figuren ſind etwas ſteif, und die Falten der Gewänder zu eckigt und trocken.

Der Chriſt vor dem Pilatus, von Gherardo della Notte. Der Ausdruck iſt ſehr gemein, aber die Würkung pikant.

Das Wunder der Austheilung der Brödte und der Fiſche, von Carravaggio.

Der

Der heil. Johannes von Guercino, wie man ſagt: Ich zweifle.

Auferweckung der Tochter des Jairus, wahrſcheinlich von Vouet.

* * *

Fünftes Zimmer.

Eine nackte Frau vor dem Spiegel den ein Amor hält, von Paolo Veroneſe. Das Bild hat gute Halbtinten.

Eine Landſchaft des Domenichino mit der Taufe Chriſti.

† St. Matthäus mit dem Engel, der ihm die Hand beim Schreiben führt von Carravaggio. Die Zuſammenſetzung dieſes Bildes iſt ſchlecht. Der Engel hat eine ſehr affektirte Stellung; der Ausdruck iſt gemein, und beide Figuren ſind mitten aus dem ſchlechteſten Pöbel hervorgeſucht. Aller dieſer Fehler ungeachtet iſt dies Bild eines der pikanteſten die man ſehen kann: So viel vermag Rundung und ein wohl gewählter und behandelter Detail zum Gefühl der Wahrheit beim erſten Blick; denn unterſuchen darf man nicht. Man ſollte die Gemählde des Carravaggio nur im Vorbeigehen in einer gewiſſen Entfernung betrachten, in der man wieder erkennen, aber nicht prüfen kann.

Ganymed vom Adler weggeführt, aus der Schule des M. A. Buonarotti.

Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel. Schule des Carravaggio.

* * *

Sechſtes Zimmer.

† St. Peter vom Engel geweckt, von Hontſhorſt. Das Licht, welches weit ſchicklicher in andern Vorſtellungen dieſes Sujets vom Engel ausgeht, fällt hier durch die Thür ins Gefängniß. Der Ausdruck des ſchlaftrunkenen St. Peters, der grämelnd, daß man ihn im Schlafe geſtört hat, ſich den Kopf kratzt, iſt eben ſo wahr als gemein.

Geiſſelung Chriſti von Carravaggio.

Die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel. Wahrſcheinlich von Gerhard Laireſſe. Wenigſtens läßt ſich der Nahme des Meiſters aus der Vermiſchung des niederländiſchen Stils mit dem italiäniſchen, aus dem einſichtsvollen Helldunkeln, und aus der äußerſt reichen Architektur ſchließen.

Ein ſchöner Baſſan.

* * *

Siebentes Zimmer.

Heiliger Johannes von Raphael und Giulio Romano.

† Heil. Johannes von Giulio Romano nach Raphaels Zeichnung. Er ſchwebt in den Lüften auf einem Adler. Sein Auge iſt zu dem Gotte gekehrt, der ihn inſpirirt. Er ſchreibt, und erhebt ſich über irdiſche Gegenſtände. Eine ſublime Idee! Der Kopf hat viel Adel. Vielleicht iſt die Stellung des Körpers ein wenig gezwungen. Die Färbung fällt ins Braune.

† Schönes Bildniß eines Weibes, die einen Blumenſtrauß vor die Bruſt heftet. Wahrſcheinlich von einem der Carracci.

* * *

Achtes Zimmer.

† Die heil. Cäcilia von Carravaggio. Ein Gemählde voller Wahrheit. Aber der Charakter der Heiligen erhebt ſich nicht über den einer gemeinen Zitherſpielerin. Die Copie iſt im Pallaſt Barberini.

Chriſt und das Cananäiſche Weib, man ſagt, von Albano.

* * *

Neuntes Zimmer oder Zimmer mit der Vaſe.

† Der Bethlehemitiſche Kindermord von Pouſſin. So viel Aufhebens als viele Kenner von der Schönheit der Zuſammenſetzung dieſes Bildes machen, ſcheint ſie mir nicht zu verdienen. Freilich iſt die Weisheit zu loben, mit der uns der Künſtler nur einen Theil einer Scene des Schreckens vor Augen gelegt hat, welche die Einbildungskraft ſo vieler Mahler bis zum Ekel auszudehnen, und unter verſchiedenen Geſtalten zu vervielfältigen gewußt hat. Hier hat ein Henker ſchon dem kleinen unglücklichen Opfer ſeiner Wuth, das vor ihm zur Erde geſtreckt liegt, einen Stich in die Seite gegeben, er ſetzt ihm den Fuß auf die Bruſt, es zu erdrücken, und holt mit dem Arm einen neuen Streich aus, der ihm vollends den Reſt geben ſoll. Die verzweifelnde Mutter nimmt ihre Zuflucht zum Flehen, indem ſie zu gleicher Zeit alle ihre Stärke zuſammenrafft, um diſe letzte ihrer Hoffnungen zu retten. Sie liegt zu

Der Bethlehemitiſche Kindermord von Pouſſin.

des Grausamen Füßen, sie streckt den einen Arm aus, den Streich aufzufangen und klammert sich mit dem andern an seine Schulter, den Streich zu hindern. Wilde Verzweiflung und Angstgeschrei liest man auf ihrem Gesichte, ihre ganze Stellung zeigt das Streben nach Rettung an. Aber der Henker hört auf ihr Geschrei nicht, er ist ihr an Stärke überlegen, er reißt sie mit der Hand, die er frei behält, bei den Haaren zurück. Das Kind gedrückt durch den starken Körper streckt Hände und Füße, sein Kopf schwillt, es kneift die Augen zu, und schnapt mit dem letzten Athemzuge nach Luft.

Diese Gruppe ist mit vieler Einsicht gedacht, aber zu schrecklich und daher dem Wesen der Kunst nicht angemessen. Warum fügte der Mahler noch andere Weiber hinzu, die ihre entleibten Kinder wegtragen, und sich die Haare ausraufen? Entweder hätte der Mahler diese ganz weg, oder alle sich gegen den gemeinschaftlichen Feind ihres Geschlechts vereinigen lassen sollen. So viel über den Gedanken. Der Ausdruck in diesem Gemählde ist wahr, aber unedel. Die Zeichnung ist sehr correkt. Die graue finstere Färbung, die sonst Fehler bei diesem Meister ist, scheint hier die Würkung des Eindrucks zu verstärken.

Der heil. Johannes von Domenichino.

† Der heil. Johannes von Domenichino, Zwei Engel halten ihm seine Bücher. Die Zusammensetzung ist schön, aber schöner noch der Ausdruck. Der Kopf des Johannes zeigt den sanftesten und gefühlvollesten der Menschen. Süßigkeit schwebt auf seinem Munde und seine Augen belebt das Anschauen der Gottheit, die alle niedere Regungen

aus

aus ſeinem Herzen entfernet. Raphaels heil. Johannes iſt ein Gott, der heil. Johannes des Domenichino der erſte ſeiner Diener, ein Engel. Die Zeichnung iſt ſehr correkt, aber das Gewand etwas zu trocken. Der Färbung, die ein wenig kalt iſt, und ins Graue fällt, fehlt es wohl überhaupt an Harmonie. Die Landſchaft iſt ſehr ſchön.

† St. Paul der Eremit, und St. Antonius mit der Madonna und mit Engeln. Großes ſchönes Gemählde des Guido aus ſeiner dunkeln Manier. Die Köpfe der Alten ſind von großer Wahrheit.

St. Marcus, aus der Schule der Carracci.

Chriſt im Oelgarten, aus der Schule des M. A. Buonarotti.

Mehrere heilige Familien, die man für Arbeiten Raphaels, des Andreas del Sarto, des Parmeggiano und anderer ausgiebt, und entweder nur aus der Schule dieſer Meiſter oder Copien nach denſelben ſind.

In der Mitte dieſes Zimmers ſteht eine Vaſe, die aber in ihrer urſprünglichen Form keine Vaſe war. Denn das mittelſte Stück hat wahrſcheinlich zur Einfaſſung eines Brunnens gedient, und iſt nebſt dem daran befindlichen Basrelief die Copie eines ſchönen Originals, welches ſich in Spanien befindet. Der Fuß und der Rand der Vaſe ſind angeſetzt.

Rund herum ſtehen einige Büſten, unter denen aber Nichts ſonderlich merkwürdig iſt. Die beſten ſind:

Ein

Ein Lucius Verus, ein Marc Aurel, ein Antonin der Fromme, ein Faunuskopf, Hadrian.

* * *

Beim Zurückkehren durch die nämlichen Zimmer kann man noch einige Bildhauerarbeiten bemerken.

Im achten.

Alexander, Tiber, Büſten.

Im ſiebenten.

Septimius Severus, Trajan, Caracalla, Büſten.

Diana von Epheſus, eine Muſe, Statuen.

Im ſechsten.

Schöner Kopf eines jugendlichen Marc Aurels in Bronze.

Jupiter.

Ein Indiſcher Bacchus.

Eine ſchlechte als Paris ergänzte Statue.

Im fünften.

Eine kleine Statue des Marſyas.

Kopf eines Jünglings.

Im vierten.

Zwei Büſten von Muſen oder von Grazien mit ſehr geſchmackvollem Kopfputz. Die eine hat ein Netz auf dem Haupte nach Art Italieniſcher Mädchen.

Eine

Eine kleine Ariadne von lieblichem Ausdrucke.

Eine Vaſe mit drei ſchlafenden Kindern. Die Arbeit iſt ſchlecht.

* * *

Dem erſten Zimmer zur Seite von dem Vorſaale an rechter Hand zu rechnen, tritt man in eine andere Folge von Zimmern, die noch mit Gemählden gezieret ſind. Die beſten ſcheinen:

† Ein auferſtandener Chriſt, wahrſcheinlich von Carravaggio. Die Figur tritt ſehr vor, und iſt nicht ganz unedel. Das weiße Gewand fällt ſehr auf. Ganz wahr iſt es nicht vorzüglich in den Halbtinten, aber blendend weiß im Lichte.

Der Chriſt heilt einen Blinden, wahrſcheinlich von demſelben.

* * *

Von hier aus kömmt man in die berühmte Statuengallerie, die durch die Kupferſtiche Sandrarts ſo ſehr, und wenn ich es ſagen darf, über Verdienſt berühmt geworden iſt. Die Statuen ſind meiſtens ſehr reſtaurirt, und zum Theil ſehr ſchlecht. Gallerie der Statuen.

Hier iſt das genaue Verzeichniß von demjenigen, was noch vorhanden iſt. Ich bin mit Fleiß ſo umſtändlich dabei geweſen, um diejenigen, die nach dem Sandrart eine Statue als hier befindlich anführen ſollten, vor allem Irrthume zu ſichern. Die Vergleichung wird zeigen, daß die Sammlung ſeit Sandrarts Zeiten um ein Beträchtliches vermindert iſt.

† Der

† Der berühmte Bock. Der Kopf iſt nach dem einſtimmigen Urtheile aller Kenner neu, und überhaupt ſteht das Werk ſeinen Ruhm nicht.

Meleager. Der Kopf iſt neu.

Noch ein Meleager. Arme und Beine neu, ſo wie der wilde Schweinskopf.

Mann und Frau eine Gruppe. Der Mann umarmt ſein Weib, und hält ihre Hand. Die Ausführung iſt dem Gedanken nicht gleich. Der Kopf des Mannes iſt modern.

Eine Amazone. Kopf und Arme ſind modern.

Eine Venus mit einem Gewande, das von ihren Hüften zu gleiten ſcheint.

Eine Frauensperſon mit einem Schleier, man nennt ſie, eine Veſtalin.

Jupiter.

Juno.

Eine ſchlechte Diana, an welcher Kopf und Arme modern ſind.

Hercules mit Weinlaub bekränzt. Arme und Beine neu. [7])

Leda mit dem Schwane. Kopf und Arme modern.

† Venus aus dem Bade ſich aufrichtend. Sie ruhet mit untergeſchlagenem Beine und gebogener Spitze des Fußes auf den Zehen und dem Knie. Ihr Körper iſt vorgebückt, ihre Arme ſind vor der Bruſt über einander geſchlagen. Sie blickt zur Seite und ſcheint im Begriff zu ſeyn, aufzuſtehen, oder ſich aus dem Bade zu erheben. Neben ihr eine Vaſe

7) Es ſcheint ein trunkener Hercules zu ſeyn.

Vaſe oder Salbengefäß. Man nennt ſie Cleopatra wegen des Armbandes in Form einer Schlange. Des Gedankens wegen hauptſächlich zu bemerken. 8)

Sylen mit dem Schlauche. Frauensperſon als Bacchantin reſtaurirt.

Gladiator.

Muſe.

Zwei

8) Hr. Bernoulli (Zuſätze zu den neueſten Italieniſchen Reiſebeſchreibungen, Theil I. S. 444.) hat dieſe Stellung mit dem niederſächſiſchen Provincialismus huckend ausgedrückt. Im Franzöſiſchen hat man dafür das Wort accroupié.

Der Herr Hofrath Heyne Antiquar. Auſſ. 1ſtes Stück. S. 154. hält ſie mit Recht für eine Venus aus dem Bade. Dies zeigt auch das Salbengefäß bei ihr an. Eine ähnliche Vorſtellung wird von dem Du Cavallieri Venus Corollaria, vielleicht von dem Armbande genannt. Der Herr Hofrath Heyne zeigt aus dem Epiſcopius, nr. 77. wo dieſe Figur vor der Ergänzung gezeichnet ſeyn ſoll, daß Kopf und Hände neu ſind. Dies iſt mir jedoch nicht aufgefallen, ob ich gleich ziemlich genau die Statuen in dieſer Sammlung auch in der Rückſicht, das Alte von dem Neuen abzuſondern, unterſucht habe. Es kann aber auch ſehr wohl ſeyn, daß mir dieſe Bemerkung entgangen iſt, weil das Werk als ſchönes Kunſtwerk wenig Aufmerkſamkeit verdient. Dem Herrn Hofrath Heyne wird es wahrſcheinlich, daß dieſe Figur urſprünglich eine Venus war, die das Haar mit der einen Hand trocknete.

Zwei Statuen, deren Gewänder von schwarzem Basalt nach Art der Isis umgeworfen, und auf der Brust zusammen geknüpfet sind. Der Putz der aufgesetzten Köpfe und die Attribute, die man ihnen in die modernen Hände gegeben hat, deuten eine Ceres an.

Ein Jüngling mit aufgehobenen Armen. Sie sind so wie die Beine neu. Der antike Körper ist gut.

Pallas Giustiniani.

† Die berühmte Pallas Giustiniani. Aus der Zeit, als die Kunst noch nicht ihre ganze Feinheit erreicht hatte. Die Umrisse sind bestimmt, aber etwas hart und eckigt. Die Formen haben viel Größe. Das Gewand, welches das Nackte sehr gut andeutet, ist trocken, und in viele kleine Falten gelegt. Die Lippen haben einen Rand, eine Art Einfassung, wie man sie an mehreren Statuen bemerkt. Nur der rechte Arm ist neu. Man nennt sie Medica wegen des Attributs der Schlange.

Hercules.

Ein stehender Hermaphrodit. Er hat viel Aehnlichkeit mit dem stehenden Hermaphroditen in der Villa Borgheſe. Der Kopf ist neu.

Harpocrates.

Ein Bock.

† Ein Kopf des Vitellius. Dieser Kopf ist schön, obgleich der Ausdruck in Carricatur übergeht. Er ist aber nicht alt, wie viele glauben, sondern eine Copie nach einem andern der zu Genua steht und dessen Alter zweifelhaft ist.

Ein

Ein Faun als Flötenſpieler. Im Charakter desjenigen, der in der Villa Borgheſe ſteht, er kömmt dieſem zwar nicht an Schönheit bei, iſt aber nicht ohne Verdienſt.

Apollo ſtehend. Die Beine ſind ein wenig zu kurz: Kopf und Hände neu.

† Veſtalin aus der Zeit des früheſten Alters der Kunſt. Alles iſt ſteif, geradelinigt und eckigt. Der rechte Arm iſt ſchlecht gearbeitet, und der linke neu. Die Falten fallen ganz gerade herab. Der Mund hat dieſelbe Einfaſſung, die ich vorher bei der Pallas bemerkt habe. Großheit in den Formen findet man ſchon. Dies uralte Werk iſt wahrſcheinlich griechiſch; die Benennung einer Veſtalin unerweislich; der Kopf mit einen Schleier bedeckt, der nur bis auf die Schultern fällt. Die Arme ſind nackt. Veſtalin.

Mercur.

Eine Muſe.

Genius mit einer Fackel und Mohnſtengeln. Kopf, Arme und Füße neu.

Diana mit einem Hunde. Sie zieht einen Pfeil aus dem Köcher. Der Kopf iſt modern.

Amor ſpannt den Bogen. Kopf, Arme und Beine modern. Der Körper iſt ſchön.

Venus aus dem Bade ſich aufrichtend, eine Wiederholung der vorigen Statue in eben dieſer Sammlung. Wie die vorige trägt ſie das Armband in Form einer Schlange, wird wie jene

Cleopatra getauft, und hat an Werth nichts vor der andern zum Voraus. [9])

Nymphe oder Bacchantin. Bei ihr der Stamm eines Baums, um den ſich eine Weinrebe ſchlängelt. Dieſe Figur iſt nicht übel. Die Arme ſind neu.

Gladiator.

Diana.

† Eine Veſtalin oder eine Figur mit dem Schleier in reizender Stellung und mit einem gut geworfenen Gewande. Sie iſt wohl erhalten, denn ſelbſt die Hände ſind alt. Inzwiſchen ſcheint der Kopf, der ein Portrait iſt, aufgeſetzt.

Statue eines jungen Helden mit dem Paludamento. Man hat ihr einen neuen Kopf des Marc Aurels, und zwei neue Arme gegeben.

Ein Faun mit der Schale. Gut.

* * *

In einem Hofe hart an der Gallerie ſtanden zu meiner Zeit dem Wind und Wetter ausgeſetzt:

Titus Veſpaſianus, Paris, Plotina, Julia Schweſter des Titus, Büſten.

Ein Amor in gewöhnlicher Größe, der einen kleinen Amor betrachtet, der als Embryo bei ſeinem Köcher und ſeinen Pfeilen ſchläft.

9) Hr. Volkmann Hiſt. kritiſche Nachrichten, Edit. von 1777. Th. II. S. 463. hält dieſe Copie für ein Werk des Bernini.

ſchläft. Eine ſonderbare Idee, die ſehr mittelmäßig ausgeführt iſt.

Note. Die Volkmanniſche Beſchreibung dieſes Pallaſtes iſt in der neueſten Edition vorzüglich durch die aufgenommenen Zuſätze des Hrn. Bernoulli fehlerhaft und beinahe unbrauchbar geworden. Ich bemerke hier nur im Vorbeigehen, mit welchem Geſchmack dieſer letzte Gelehrte geſehen haben müſſe. Er fand in dieſer Gallerie den modernen Kopf eines Bauren mit einem Hute auf dem Kopfe. Er ſah ihn für einen Cicero an, und weil er ſich den Hut nicht wohl zu erklären wußte, ſo ſetzte er hinzu: Vermuthlich, wie er in Tuſculum ſpazieren gieng!!!

Pallast Verospi.

Von allen Statuen, die ehemals in diesem Pallaste standen, sind nur noch drei übrig, und diese gehören unter die mittelmäßigsten, daher ich sie übergehe. Sie stehen im Hofe.

In einem kleinen Porticus dieses Hofes sieht man am Plafond zwei Fresco-Gemählde des Albano. Das eine stellt Galathea mit ihren Nymphen vor, die dem Gesange des Polyphems zuhören; Das andere Acis und Galathea, die der Wuth des Riesen zu entfliehen suchen. In beiden erkennt man an der Zeichnung die Schule der Carracci, und die dem Schüler eigenthümliche liebliche Färbung wieder. Letztere ist in diesen Gemählden der bessere Theil.

Plafond von Albano.

In der obern Gallerie des Hauses ist der Plafond von Albano gemahlt, und die weitläuftigste Composition, die man diesem Meister kennt.

Das Mittelgemählde stellet den Apollo im Thierkreise in Begleitung des Bacchus, der Ceres, des Vulcans und der Flora, als Symbolen der vier Jahrszeiten vor. Die Zusammensetzung ist schön. Der Ausdruck im Apollo zu süßlich. Er sieht mehr einem hübschen Jungen als einem Gotte ähnlich. In der Zeichnung der Körper männlicher Figuren findet man den Stil der Carracci, wiewohl ausgeartet, wieder. Hingegen sind

ſind die Körper der Weiber viel ſweiter, und weniger eckigt gezeichnet. Die Färbung iſt lieblich, wenn ſie gleich ein wenig ins Rothe fällt.

Linker Hand in einem andern Felde Amor, der unter der Geſtalt des Abends, oder des Heſperus, ſeine Pfeile auf die Erde ſtreuet. Ein angenehmer und feiner Gedanke.

In einer andern Abtheilung iſt die Nacht unter der Geſtalt einer Frauensperſon abgebildet, die zwei Kinder mit ihren Flügeln bedeckt. Der Gedanke iſt gleichfalls gut, aber die Ausführung entſpricht ihm nicht.

Gerade gegen über Aurora, die von dem jungen Tag geführt Blumen über die Erde ausſtreuet. Dieſe Figuren ſind ſchlecht gezeichnet, und bei dem Wurf der Gewänder iſt die Natur nicht zu Rathe gezogen.

Der Morgenſtern ſchüttet den Thau über die Erde aus.

Dieſe vier Gemählde enthalten allegoriſche Vorſtellungen der vier Tageszeiten.

Es folgen noch: Die Vorſtellungen von ſechs Planeten in einigen Handlungen die aus der Mythologie entlehnt ſind.

Venus nimmt dem Amor Pfeil und Bogen, die dieſer wieder zu erhaſchen ſucht. Der Gedanke iſt reizend. Die Ausführung kömmt ihm nicht gleich. Der Kopf der Venus iſt von ſchönem Charakter, aber er iſt zu ſtark im Verhältniſſe zum Körper, und der Arm hängt nicht recht mit der Schulter zuſammen. Die Farbe fällt ins Violette. Der Blick der Venus iſt ausdrucksvoll.

Mercur. Die Umriſſe ſeines Körpers ſind fließend und ſwelt. Die Färbung iſt kräftig. Eine der ſchönſten Figuren dieſer Gallerie.

Diana. Schlechte Figur in ſehr gezwungener Stellung.

Saturn zieht ein Kind über die Achſeln hervor. Der Stil der Zeichnung hat viel von der Schule der Carracci. Inzwiſchen iſt ſie zu ſchwerfällig und zu wenig correkt, um den Abſtand des Schülers zum Meiſter nicht fühlbar zu machen.

Jupiter und Ganymed. Der Kopf des Jupiters läßt mehr Gutmüthigkeit und Ueberreſte ehemaliger Schönheit, als Würde und Adel blicken. Der Kopf des Ganymeds iſt ſehr reizend.

Mars, eine ſchlechte Figur.

Zwiſchen dieſen Gemählden ſind noch einige kleinere von äußerſt artiger Erfindung zur Füllung angebracht.

Rechter Hand vom Haupteingange ab:

Ein wollüſtiger Kampf zwiſchen Nymphen und Panen.

Eine Nymphe, die ein Satyr belauſcht.

Satyren und Nymphen, die der Venus ein Opfer bringen.

Noch ein Opfer.

Venus an der Toilette.

Des Adonis Abſchied von der Venus.

Eine nackte Frauensperſon, die zwei Panen auf den Rücken eines weiblichen Pans ſetzen.

Galathea von Meerungeheuern umgeben.

Trito-

Tritonen, die um eine Nereide ſtreiten. Während, daß der eine den andern umbringt, entführt ſie ein Dritter.

Opfer dem Priap.

An den Wänden der Fenſteröffnungen ſieht man noch einige artige Tänze von Kindern und Nymphen.

Dieſe Gallerie kann einen ſehr ſichern Aufſchluß über das Charakteriſtiſche in dem Stile des Albano geben.

Das Charakteriſtiſche in dem Stil des Albano.

Ich will dies mit ein paar Worten zuſammen zu faſſen ſuchen. Er hatte mehr Talent zu kleinen angenehmen Vorſtellungen, als zu großen und edlen Zuſammenſetzungen. Er war der Mahler kindlicher Reize, der Unbefangenheit und der Schalkheit des glücklichen Alters, dem das Leben ein lieblicher Traum iſt. Kinder ſind das Beſte was er gemahlt hat: Weiber haben bei ihm oft einen ſüßlichen, oft gar keinen Ausdruck, und ſehen ſich alle einander ähnlich. Von ſeinen Jünglingen gilt daſſelbe. Männer und Alte verſtand er gar nicht zu mahlen.

Er zeichnete im Stile der Carracci, die männlichen Figuren jedoch ſchwerfälliger, die weiblichen ſpelter; häufige Incorrektionen abgerechnet, wodurch er ſich gleichfalls von ſeinen Meiſtern unterſchied. Seine Gewänder ſind in dem Faltenſchlage eckigt, und nicht ſchön geworfen. Sein Colorit hat einen ſehr angenehmen röthlichen Ton im Oel, ob dieſer gleich nicht ganz wahr iſt. Im al Freſco fällt er zu ſehr ins Rothe.

Er beobachtete das Helldunkle ſehr glücklich, mahlte harmoniſch und mit einem leichten und wohlgenährten Pinſel. Er lebte von 1578—1660.

Pallaſt Ruſpoli.

Unten im Hofe ſtehen mehrere Statuen, die keiner ſonderlichen Aufmerkſamkeit werth, und größeſten Theils, (um mich des Lieblingsausdrucks des Cardinals Albani zu bedienen) sfacciatamente reſtaurirt ſind.

Inwendig in den Zimmern an der Erde.

† Zwei ſchöne Statuen Silens, der einen jungen Bacchus trägt. Wiederholungen des Silens in der Villa Borgheſe. Die eine dieſer Statuen hat einen modernen Kopf. [1])

Die drei Grazien.

† Eine berühmte Gruppe der drei Grazien mit alten Köpfen. Die Mine derſelben, ſagt Winkelmann, deutet weder auf Frölichkeit, noch Ernſt, ſondern bietet eine ſtille Zufriedenheit dar, die der Unſchuld der Jahre eigen iſt. [2]) Dies Urtheil iſt völlig wahr. Sie ſind ſich der Stärke ihrer Reize nicht bewußt, und ohne Anmaaßung auf Beifall.

† Ein

1) Winkelmann, G. d. K. S. 324. redet noch von zwei jungen Faunen, die die Beine übereinander geſchlagen haben. Allein andere als dieſe beiden alten habe ich in dieſem Pallaſte nicht gefunden. Von dieſen redet er G. d. K. S. 277.

2) Winkelmann Geſch. d. Kunſt, S. 307.

† Ein berühmtes Basrelief, welches den Telephus mit ſeiner Mutter Auge, ſeinem Waffenträger und einem Pferde vorſtellt. Dies Basrelief gehört unſtreitig unter die vorzüglichen unter den antiken. Es iſt gut gedacht und ausgeführt. Auch ſind die Figuren perſpektiviſch richtig geſtellt. Die Vorderſten treten mehr als die Hinterſten vor. Ein ſchönes Basrelief.

Winkelmann [3]) beruft ſich mit Recht auf dies Basrelief als auf einen Beweis, daß die alten Künſtler die Zurückweichung der Figuren nach der verſchiedenen Entfernung zu beobachten gewußt haben. Inzwiſchen iſt dies noch immer der ſeltnere Fall, der zur Vertheidigung der alten Künſtler in Anſehung dieſer Vernachläßigung in vielen andern Fällen allein nicht zureicht. Am wenigſten aber wird man etwas für eine auf Regeln gebrachte Kenntniß der Linien und Luftperſpektiv bei den Alten daraus folgern können. Ganz etwas anders iſt es durch bloße Aufmerkſamkeit und Treue der Nachahmung, mithin durch das Augenmaaß auf die Bemerkung geleitet zu werden, daß von drei oder vier Perſonen in einer Gruppe die eine vortrete, die andere zurückweiche, die eine über die andere hervorrage; und wieder ganz etwas anders die merkliche Abweichung mehrerer Gruppen belebter und unbelebter Gegenſtände von einander, durch die Verhältniſſe ihrer Formen, und nach dem Grade der Stärke des darauf fallenden Lichts dem Auge des Zuſchauers fühlbar zu machen. Zu jenem wird eine blos empiriſche Kenntniß erfordert, die nur gar zu

3) G. d. K. S. 307. W. E.

oft trügt, zu dieser eine auf Regeln gebrachte Wissenschaft der Optik und der Perspektiv.

Da viele Gruppen auf verschiedenen Planen dem Zwecke und dem Eindruck eines Basreliefs ganz zuwider sind, wie ich an einem andern Orte zeigen werde; so gebe ich es gern zu, daß mehrere Künstler unter den Alten vollkommen so viel von der Perspektiv gewußt haben, als zur Composition eines Basreliefs gehört. Allein für ihre Gemählde ist daraus nichts zu folgern, vielmehr kann ich die Beweise, die man bis jetzt von ihren Kenntnissen in der Perspektiv als einer auf Regeln gebaueten Wissenschaft angiebt, nicht als zulänglich ansehen.

Man findet hier eine Menge Büsten, unter denen freilich die meisten modern, einige aber auch antik sind. Unter diesen schien mir ein Hadrian auf halben Leib, der vorzüglichste.

* * *

Man pflegt durch eine Nebentreppe zu den obern Zimmern geführt zu werden. Hier geht man durch ein Cabinet, worin einige Zeichnungen, nebst einem Portrait des vorigen Duca hängen. Dies letztere ist des besondern Costums wegen merkwürdig. Es stellt diesen Herrn als Apollo unbekleidet, mit der Leier in der Hand, dabei aber in einer Allongeperücke, vor.

Den Plafond des obern Saals hat Taddeo Zuccari gemahlt. [4]) Ich kenne von diesem Meister

4) Titi: Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture, esposte al Publico in Roma. Ed. de 1763. S. 370. giebt Giacomo Zucchi, einen Florentiner und Schüler des Vasari, als den Meister an.

Meiſter keine weitläuftigere und beſſer erhaltene Compoſition in Rom. Er ſtellet mehrere Gegenſtände aus der Mythologie vor, die die ſonderbare und reiche Erfindung des Mahlers hin und wieder mit eigenen Zuſätzen zu bereichern gewußt hat. Die Zuſammenſetzung zeigt einen erfinderiſchen und witzigen Kopf an, dem es an Herz, und folglich an Geſchmack, Empfindung des Schönen, und Kenntniß des wahren Zwecks der Mahlerei gefehlt hat. Die Figuren ſind auf einander gehäuft, und ohne Ordnung zuſammen geworfen. Die Zeichnung iſt ſehr manierirt, und eine Vermiſchung des römiſchen und florentiniſchen Stils, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen. Färbung und Haltung ſind gleichfalls ganz conventionell. Inzwiſchen leuchtet aus dem Ganzen viel Feuer hervor, und es iſt zu bedauern, daß der Meiſter ihm nicht durch Studium der Natur und der Antike eine beſſere Richtung zu geben gewußt hat.

Pallaſt Roſpigliosi.

Dieſer Pallaſt iſt zwiſchen dem Principe Gagliano [1]) und dem Duca Zaccarolli, ſo wie die Sammlung der darin befindlichen Gemählde getheilt.

In den Zimmern des Prinzen Gagliano.

Ein Opfer der Diana, von P. da Cortona.

Pouſſins Bildniß, von ihm ſelbſt gemahlt.

Einige Thierſtücke von Sneyders.

Einige Perſpektiven von Viviani.

Einige Landſchaften von Tempeſta.

Einige große hiſtoriſche Compoſitionen von Romanelli.

Eine Skizze zu einem Plafond in der Manier des Paolo Veroneſe.

Die drei Marien von Muziano.

Eine Madonna mit dem Kinde von Baroccio, lieblich, aber zu blau.

Rinaldo und Armida von Albano.

Eine ſchöne Landſchaft mit Waſſerfällen von J. Both.

Eine Marine, angeblich von Claude le Lorrain.

Ein

1) Ich glaube daß der Nahme dieſes jüngeren Prinzen der Familie Roſpiglioſi ſo geſchrieben wird. Ich ſtehe inzwiſchen nicht mit Gewißheit dafür ein.

Ein heiliger Sebaſtian von Valentin.

Der Tod des Kaiſers Julianus Apoſtata; und des Saulus Bekehrung beide von Luca Giordano.

† Der Chriſt und die zwölf Apoſtel, halbe Figuren, in dreizehn verſchiedenen Stücken von Rubens.

Die Mutter Gottes mit dem Leichname ihres Sohnes auf dem Schooße, eine Copie nach dem berühmten Gemählde des Annibale Carraccio zu Capo di Monte.

† Chriſtus trägt das Kreuz, ein ſchönes Stück von Daniel di Volterra.

Eine heilige Familie von Leandro Baſſano.

Sophoniſbe von Calabreſe.

Die fünf Sinne von Cignani.

Eine heilige Magdalena von demſelben.

Loth mit ſeinen Töchtern von Hiacinto Brandi.

Ein Genius, der über einem Füllhorn liegt, von Pouſſin.

Andromeda von Guido.

Adam und Eva, und

Chriſtus beide von Palma.

Ein ganzes Zimmer mit Landſchaften von Paul Brill al Freſco gemahlt, ſtark retouchirt.

Zwei Plafonds von Giovanni da St. Giovanni.

* * *

In den Zimmern des Duca Zaccarolli hängen

† Einige Seeſtürme, Landſchaften und Proſpekte von Landſitzen, die der Familie Roſpiglioſi gehören, von Manglar, dem Lehrmeiſter Vernets. Sie ſind ſchön gedacht.

Mehrere Proſpekte von Viviani.

Ein Ecce Homo von Calabreſe.

Einige Niederländer.

Einige Bambochaden von M. A. delle Bambocciate.

Ein paar hiſtoriſche Gemählde von Romanelli.

Flora mit zwei Geniis, von Guercino in ſeiner rothen Manier.

Zwei allegoriſche Gemählde von Pouſſin.

† Die vier Jahrszeiten von Pouſſin. Sie drehen ſich im ewigen Reihetanz nach der Harmonie der Zeit. Dieſe, ein Alter, lehnt ſich an ein Poſtament und ſpielt die Leier: Neben ihm ſitzt ein Genius mit einem Stundenglaſe. Gegenüber eine Terme mit einem Januskopf, und ein anderer Genius der mit Seifenblaſen ſpielt. Dieſe Figuren ſieht man in einer wohlgedachten Landſchaft. Am Himmel fährt die Sonne in ihrem Wagen; um ſie herum tanzen die Horen, und Aurora geht vorauf und ſäet Blumen.

Dieſe Zuſammenſetzung befriedigt vorzüglich in dem unteren Theile alle Erforderniſſe einer guten Allegorie. Sie iſt allgemein verſtändlich, und ſollte ſie es auch nicht ſeyn, ſo bleibt der Ausdruck der vereinigten

einigten Perſonen auch ohnehin erklärbar, und intereſſant. Sind es nicht die Jahrszeiten, nicht die Bilder des Kreislaufs der Zeit, des Vorübergehens und des Wiederwerdens; gut! ſo ſind es überhaupt Perſonen, die nach dem Klange einer Leier tanzen, mit ihren ſpielenden Kindern; das Alles läßt ſich in einer ländlichen Scene wohl zuſammen denken, und der Ausdruck von Frölichkeit, welcher durch die Handlung hinreichend motivirt wird, kann das Auge und den innern Sinn nicht gleichgültig laſſen. Die Figuren in der obern Hälfte des Bildes hätten eben ſo gut wegbleiben können. Zur Verſtändigung des Betrachters tragen ſie nichts bei, und zur mahleriſchen Würkung eben ſo wenig. Inzwiſchen ſtehen ſie hier nicht unſchicklich, und das iſt bei dem häufigen Misbrauche allegoriſcher Vorſtellungen ſchon Etwas.

Die Ausführung ſcheint mir hier beſſer als in vielen andern Bildern unſers Meiſters. Die Zeichnung iſt correkt, die Körper der tanzenden Figuren haben ſwelte Formen und abwechſelnde Stellungen, und die Kinder den wahren Charakter ihres Alters. Die gewöhnlichen Fehler Pouſſins ſind indeß nicht alle vermieden. Der Kopf der Zeit iſt unbedeutend, um nicht ſtupide zu ſagen; das Lächeln des Frühlings wird zur grinzenden Ziererei; die Gewänder ſind trocken, und an Haltung und Colorit mangelt es gänzlich.

† Ein anderes allegoriſches Gemählde eben dieſes Meiſters, ſtellt die Wahrheit vor, welche die Zeit aus dem Abgrunde hervorzieht, in den ſie Neid und Misgunſt zu ſtürzen bemüht

müht waren. Der Gedanke iſt mir in dieſem Gemählde noch lieber als in dem vorigen, weil er zu einem reichhaltigern und intereſſantern Ausdruck Gelegenheit giebt. In der Ausführung vermiſſe ich an der Figur der Wahrheit, die edle Uebefangenheit, die Domenichino der ſeinigen in dem Plafond des Pallasts Coſtaguti zu geben gewußt hat. Der Ausdruck der übrigen Figuren iſt zum mindeſten wahr, wenn er gleich edler und in dem Neide und der Misgunſt weniger Carricatur ſeyn konnte. Die Anordnung, die Zeichnung, und das Helldunkle ſind zu loben. Die Farbe iſt zu finſter.

† Eine ſehr ſchöne Landſchaft mit einer Brücke von Claude le Lorrain.

Eine Geiſſelung von Valentin.

Eine Fruchtkrämerin mit einem Kinde angeblich von Guercino.

Zwei Skizzen von P. da Cortona, die man eben ſo gern dem L. Giordano zuſchreiben ſollte.

Eine Glasfabrik von Honthorſt.

Damon und Pythias vor dem Tyrannen Dionyſius, von Guercino. Die Geſchichte dieſer beiden Freunde iſt bekannt. Der eine von ihnen ſaß auf den Tod, und da er, um in ſeiner Familie die letzten Einrichtungen zu treffen, auf eine Zeitlang aus der Verwahrung losgelaſſen zu werden wünſchte, ſo ſtellte ſich der andere mittlerweile zum Bürgen, und erbot ſich die Todesſtrafe zu leiden, wenn ſein Freund an dem zu ſeiner Hinrichtung beſtimmten Tage nicht wiederkehren würde. Aber dieſer kehrte wieder, und der erſtaunte Tyrann bat um die dritte Stelle in ihrer Freundſchaft. Die Wahl des Sü-

jets

jets iſt bei weitem das Intereſſanteſte in dieſem Bilde. Aber es frägt ſich noch, ob das Intereſſe, ſelbſt bei der vollkommenſten ſichtbaren Darſtellung, nicht mehr in der Veranlaſſung zu intereſſanten Vorſtellungen, in den Ideen liegen würde, die der Betrachter hinzubringt, als in der gegenwärtigen Perception intereſſanter Vorſtellungen aus dem Anblick des Bildes ſelbſt: mithin ob überhaupt dieſe Begebenheit ein mahleriſch intereſſantes Süjet ausmachen könne.[2])

Kopf des heil. Johannes wird dem Leonardo da Vinci beigelegt.

† Loth und ſeine Söhne ein ſchönes Bild von A. Sacchi.

Eine Darſtellung im Tempel nach Paolo Veroneſe.

† Eine heilige Magdalena im ſchwarzen Gewande. Ein ſchönes Gemählde von Rubens.

Eine Hirtenanbetung von Baſſano.

Ein heiliger Hieronymus der von dem Schall der Trompete in die ein Engel ſtößt, geweckt wird, von Guercino.

Eine heilige Familie von Pouſſin. Die heilige Eliſabeth bringt den heil. Johannes als Kind zum Heilande. Die Zuſammenſetzung iſt artig, die Köpfe ſind ſchlecht, die Zeichnung iſt trocken.

Noch eine heilige Familie von demſelben.

Ein heiliger Philippus Neri, und Clemens der Neunte, von Carlo Maratti.

In

2) Man vergleiche das, was bei Gelegenheit der Pallaſte Barberini und Giuſtiniani, über dieſe Materie geſagt wird.

✻ ✻ ✻

In dem Caſino des Gartens.

Aurora von Guido.

† Aurora von Guido. Eine der berühmteſten Freſcomahlereien in Rom.

Phöbus fährt in ſeinem Wagen unter Begleitung der tanzenden Horen. Der Morgenſtern, unter dem Bilde eines lieblichen Knabens, fliegt voraus, und ſchwenkt die Fackel. Aber noch vor ihm ſchwebt Aurora, und ſtreuet Roſen aus.

Dieſer Gedanke iſt ſchön, und ſowohl in Rückſicht auf die heiteren Ideen die er erweckt, als auf die lieblichen Stellungen und Formen, zu denen er Anlaß giebt, gleich vortheilhaft für die ſichtbare Darſtellung.

Unter den Köpfen ſcheinen die der Horen die reizendſten zu ſeyn. Sie haben den angenehmen Charakter jugendlicher Frölichkeit. Die Geſichtsbildungen der Aurora und des Phöbus ſind nicht bis zum Ideal gehoben. Die ſitzende Stellung des letztern verhindert ſeine übrige Geſtalt in aller ihrer Schönheit zu ſehen. Hingegen ſind die Körper der Aurora und der Horen ſehr reizend in ihren abwechſelnden Formen und Stellungen. Die erſte dieſer Göttinnen ſchwebt mit unbeſchreiblicher Leichtigkeit dahin, und mit eben dieſer Leichtigkeit flattert der ſchöne Genius mit der Fackel. Kopfputz und Gewänder, vorzüglich die fliegenden, ſind vortrefflich. Die Zeichnung iſt fein: Das Colorit hingegen weder ganz wahr, noch ſehr harmoniſch. Der Grund, der eine Ausſicht aufs Meer zeigt, iſt zu blau geworden. Ueberhaupt hat dies Gemählde ſehr gelitten.

Die

Die Anordnung iſt zu loben, aber die Beleuchtung zu willkührlich. Wenn dieſe lichtverbreitenden Körper ſich auch unter einander ſelbſt nicht beleuchten konnten, ſo ſollte wenigſtens die Fackel in der Hand des Genius einige Würkung hervorbringen. Aber das Licht iſt ganz außer dem Bilde angenommen.

In eben dieſem Zimmer Frieſen von Tempeſta, und Landſchaften auf naſſen Kalk von Paul Brill.

In einem Nebenzimmer Simſon, der die Säulen einreißt, ein großes Bild, das dem Ludovico Carraccio beigelegt wird.

† Das Paradies von Caſtiglione: die Figuren der erſten Eltern ſind von Domenichino. Gleichfalls ein großes Bild.

† Davids Triumph über den beſiegten Goliath, in Gegenwart Sauls, von Domenichino. Eine große Compoſition, in der man ſchöne Weiberköpfe antrifft.

Im Garten.

Man zeigt hier eine Statue des Domitians als eine der größten Seltenheiten in Rom. Nach dem was Winkelmann [3]) über die Bildniſſe dieſes Kaiſers im Allgemeinen ſagt, wird die Aechtheit derſelben immer zweifelhaft bleiben.

Eine Etruſciſche Pallas mit einem Seeungeheuer zu ihren Füßen. Der Kopf ſcheint neu. Die Hand in den Schleier gewickelt ſtämmt ſie in die Seite.

3) G. d. K. S. 822.

* * *

Büſte des Scipio Africanus.

† Der ſchönſte Kopf des Scipio Africanus aus grünlichtem Baſalt ſteht in dieſem Pallaſte. Dieſer Kopf mit völlig beſchorner Scheitel, und der Narbe einer Wunde auf derſelben, hat allen übrigen Köpfen, die dieſem ähnlich waren, den Nahmen gegeben. Den Grund zu ſeiner Benennung nimmt man daher, daß derſelbe in den Trümmern der Villa des ältern Scipio Africanus zu Liternum ausgegraben iſt. Ob dieſer durchſchlagend ſey, will ich nicht entſcheiden, wenigſtens bleibt es zweifelhaft, ob man hier das Bildniß des älteren oder des jüngeren Scipio ſehe. [4])

4) S. Winkelmann, G. d. K. S. 764.

Pallaſt Coſtaguti.

Die mehreſten Reiſebeſchreibungen gehen ſehr leicht über dieſen Pallaſt weg, inzwiſchen verdient er die Aufmerkſamkeit des Liebhabers, einiger ſchätzbaren Mahlereien wegen, die man darin antrifft.

Am Plafond des erſten Zimmers Hercules und Dejanira von Albano. Die Figuren ſind nicht außerordentlich, aber die Landſchaft iſt gut.

In eben dieſem Zimmer eine Landſchaft in Waſſerfarben von Caſpar Pouſſin.

Im zweiten Zimmer am Plafond, Acis und Galathea von Lanfranco: mittelmäßig.

Zwei Landſchaften in Waſſerfarben von Pouſſin und wie man behauptet, eine von Claude le Lorrain.

Ein Concert von M. Angelo delle Bambocciate.

† Der Plafond des dritten Zimmers iſt von Domenichino und hat große Schönheiten. Plafond von Domenichino.

Ueber einer reichen und perſpektiviſch richtig gemahlten Architektur ſieht man den Himmel offen, an dem der Tag mit ſeinen vier Pferden hinfährt. Gegen ihn zu erhebt ſich die Wahrheit, und die Zeit zerreißt den Mantel, der ſie bedeckt. In den vier Winkeln fliegen Amorinen. Der eine trägt eine

Löwenhaut mit einer Keule, der andere einen Schäferſtab, und ein Hund ſteht zu ſeiner Seite: Der dritte hält einen Pfeil, der vierte eine Violine. Wie dieſe Amorinen zu der ſonſt gut gedachten und leicht erklärbaren Allegorie paſſen, iſt ſchwer zu begreifen.

Der Tag unter der Figur des Apollo hat ein ſüßliches und geziertes Weſen. Hingegen hat die Wahrheit ganz den Charakter edler Unbefangenheit und beſcheidener Zuverſicht, welche Begleiterinnen eines ſchuldloſen Herzens zu ſeyn pflegen. Ihre Figur iſt ſchön: nur finde ich die Warzen auf den Brüſten zu ſtark angegeben, und in der Zeichnung der Beine einige Unbeſtimmtheit. Die Figur der Zeit iſt wahr, ohne edel zu ſeyn. Die Kinder ſind ſchön, und vorzüglich hat das mit dem Hirtenſtabe einen vortrefflichen Ausdruck ſchwebender Leichtigkeit.

Irre ich, oder hat Domenichino in der Färbung den Guercino, ſeinen Nachbar im nächſten Zimmer, vor Augen gehabt?

✤ ✤ ✤

Plafond von Guercino.

† Der Plafond des vierten Zimmers iſt von Guercino. Er ſtellt die Armida vor, die den ſchlafenden Rinaldo in einem Wagen mit Drachen beſpannt entführt. Dieſer Plafond iſt vortrefflich componirt. Doch rechne ich einen Fehler wider die Perſpektiv ab. Rinaldo konnte ſo nicht liegen, ohne aus dem Wagen herabzufallen.

Die Figur der Armida macht kein vollkommenes Ideal aus. Aber wie verführeriſch ſind nicht ihre Reize! wie lüſtern wacht ſie über den Jüngling! Dieſer iſt mehr Schäfer als Held; aber ſeine Formen

ſind

ſind der Natur abgeſtohlen, und ſo auch der Ausdruck des Schlafs.

Die Würkung, die dieſer Plafond durch Abwechſelung des Lichts und Schattens, und durch die Kraft der Farben hervorbringt, iſt vorzüglich im al Freſco bewundernswürdig. Inzwiſchen kann man nicht leugnen, daß wenn dieſe Vorzüge zuerſt den Blick auf ſich gezogen haben, der Mangel an Harmonie, die gar zu ſchneidenden Lichter dem Auge auf die Länge wehe thun.

* * *

Den Plafond des fünften Zimmers hat der Cavaliere Giuſeppe d' Arpino gemahlt. Juno ſchläft; ihr Sohn ſaugt an ihren Brüſten; Jupiter und einige andere Gottheiten ſehen zu.

Man begreift nicht, warum alle dieſe Perſonen da beiſammen ſind. Sie ſind ohne allen Ausdruck.

In dieſem Zimmer trifft man auch einige Staffelei-Gemählde an.

Eine Aufnehmung der heiligen Magdalena in den Himmel von A. Sacchi. Sie hat viel von der Aufnehmung der Madonna des Guido im Pallaſt Sta Croce.

Eine heilige Agatha und heilige Praſſeda von Lanfranco, von ſehr kräftigem Colorit.

Bildniß des Cardinals Barberini von A. Sacchi.

Dädalus der dem Icarus die Flügel anbindet von demſelben Meiſter: richtige Zeichnung, und ſchöne Farbe.

Zwei Landſchaften von Pouſſin.

Heiliger Franciſcus, halbe Figur von Guido.

Ein anderer heil. Franciſcus von Guercino.

Judith im Begriff dem Holofernes den Kopf abzuhauen von Mola: gemeiner Ausdruck und ſchlechte Wahl der Formen: übrigens kräftig von Farbe, und von pikanter Würkung des Hell-dunkeln.

Zwei Bildniſſe aus der Venetianiſchen Schule.

* * *

In einem andern Zimmer, der Friede und die Gerechtigkeit von Lanfranco. Er hat die Manier des Guercino nachzuahmen geſucht.

* * *

Wieder in einem andern, am Plafond: Bacchus und Ariadne. Man legt dies Werk dem Ludovico Carraccio bei: allein dies iſt nicht glaublich, da der Meiſter ſich nur wenige Tage in Rom aufgehalten hat.

Pallaſt Caſali.

† Ein ſchöner Sarcophag mit dem Triumph des Bacchus und der Ariadne vom ſchönſten Stile. Unter andern Figuren ſieht man einen Faun, der ſich auf die Spitzen der Zehen hebt, und die Hand über die Augen hält, um beſſer zu ſehen.

Ein ſchlafender Faun, an dem die Theile, die nicht reſtaurirt ſind, ſehr ſchön ſind.

† Der berühmte Kopf des Cäſars, der beſte, der von ihm bekannt iſt. Er iſt aus Bronze. [1]) Kopf des Cäſars.

Ein ſchönes antikes Moſaik, welches ehemals zum Fußboden gedient hat. Es ſtellt die Entführung der Europa vor, rund herum ſind Arabesken angebracht.

Dieſe Stücke ſtanden zu meiner Zeit zum Verkauf. Man konnte nur die Genehmigung des Pabſtes nicht erhalten. So viel mir erinnerlich iſt, ſtand der Kopf des Cäſars in der beſondern Wohnung eines Prälats aus dieſem Hauſe. Man kann hier nachfragen.

1) Herr Volkmann Hiſt. krit. Nachricht, S. 357 f. nennt ihn irrig: Cicero.

Pallaſt Lancellotti.

Im Hofe ſind einige Basreliefs angebracht. Sie ſind im Ganzen unbeträchtlich. Dieſer Hof, die Treppen und die Vorzimmer ſind mit Statuen beſetzt. Die beſten darunter ſcheinen zu ſeyn: Ein Paris, ein Faun, eine Diana von Epheſus, und zwei Muſen. Unter dieſen hat die eine Aehnlichkeit mit derjenigen, die unter dem Nahmen Clio aus dieſem Pallaſte ins Muſeum Clementinum gekommen iſt, aber ſie hat nicht ihren Werth.

In den untern Zimmern.

Ein Amor von weißem Marmor. Er hat gute Partien.

Angelika und Medor von Guereino, ſehr verdorben.

Eine Copie des berühmten Gemähldes von Tizian in Spanien, mehrere Gruppen von Kindern vorſtellend. Es war ehemals in der Villa Ludoviſi befindlich, Pouſſin und Flamingo haben viel darnach ſtudirt.

Eine Frauensperſon, die auf der Leier ſpielt, von P. Veroneſe.

Eine Muſe, moderne Statue.

In den obern Zimmern.

† Loth mit ſeinen Töchtern von Guido. Drei Figuren auf halben Leib, aber Lebensgröße. Die Köpfe ſind vortrefflich, und die Färbung iſt gut.

Man

Man findet dieſes Bild in Hamiltons Scuola Italiana in Kupfer geſtochen.

† Suſanna zwiſchen den beiden Alten: ein Gegenſtück zu dem vorigen, von demſelben Meiſter. Dies Gemählde ſcheint vor dem vorigen noch Vorzüge zu haben, aber es hat ſehr gelitten. Die Köpfe ſind ſehr ſchön, ſo wie der ganze Körper des Weibes.

Der verlohrne Sohn von Guercino. Der Vater bekleidet ſeinen jüngſten Sohn, während daß er dem älteren Vorwürfe macht. Die Compoſition iſt nicht zu loben, und die Farbe fällt zu ſehr ins Rothe. Hamilton hat es in die Scuola Italiana aufgenommen.

† Ein junger Bacchus ſpielt dem Silen auf der Flöte vor, ein Gemählde in Waſſerfarben, von Annibale Carraccio, welches ehemals zum Deckel eines Clavecins gedient hat. Hamilton hat es gleichfalls ſtechen laſſen. Die Figuren ſind nur klein, aber mit vielem Geiſte und vieler Delicateſſe behandelt. Der Ausdruck iſt vortrefflich, die Formen ſind nach der Antike gemodelt. Das eine Bein in der Verkürzung iſt unvergleichlich. Am Silen ſind vielleicht einige Partien zu trocken ausgeführt. Für Waſſerfarbe iſt die Färbung ſehr kräftig.

† Einige Faunen tragen einen Silen, und Amorinen wiegen ſich auf Weinreben. Ein Gemählde auf einem Goldgrunde von Annibale Carraccio. Eine allerliebſte Compoſition, die mit der vorigen zur Verzierung eines und deſſelben Inſtruments gedient zu haben ſcheint.

Ein Bildniß eines Frauenzimmers von Paolo Veroneſe.

Pallaſt Maſſini.

Die mehreſten Stücke, welche Herr Dr. Volkmann [1]) als hier befindlich angiebt, ſind verkauft. Ein großer Theil iſt in die Villa Albani gekommen. Die Etruſciſchen Vaſen hat der Cardinal Zelada gekauft.

Der Aeſculap, eine Statue, die hier noch ſteht, iſt unbedeutend. Dagegen iſt ein beträchtlicheres Stück:

Diſcobolus. † Ein Diſcobolus, [2]) eine Statue in Lebensgröße, hinzugekommen. Dieſe iſt 1781. gefunden.

Die Figur legt ſich vorn über, ſtreckt den rechten Arm hinten aus, um den Diſcus zu werfen, richtet den Blick des umgedrehten Kopfs nach dieſen Diſcus, ſteht auf dem rechten Fuße mit gekrümmtem Knie, und ſtreckt das linke Bein mit umgebogenen Zehen, gleichſam um ſich dadurch einen Schwung zu geben, hinter ſich zurück. Die linke Hand legt ſie an das rechte Knie, wahrſcheinlich um ſich dadurch im Gleichgewichte zu erhalten.

Dieſe Stellung hat etwas unnatürliches. Die Figur ſcheint außer dem Gleichgewichte zu ſeyn, und fallen

1) Hiſtoriſch kritiſche Nachrichten über Italien, II. Th. S. 431. Edit. von 1777.

2) Fea liefert in ſeiner Italieniſchen Ueberſetzung der G. d. K. Tav. II. eine Zeichnung dieſer Figur. T. II. p. 211. n. A. giebt er auch davon eine Beſchreibung. Er findet eine ſo große Aehnlichkeit zwiſchen ihr, und derjenigen, die uns Lucian von einer ähnlichen des Myrons aufbewahret hat, daß er die unſrige für eine Copie von jener halten möchte.

fallen zu müſſen. Auch thun die unterwärts gebogenen Zehen des linken Fußes dem Auge wehe; um ſo mehr, als ſie an den Block befeſtigt ſind, und der Körper darauf zu ruhen ſcheint. [3]) Ich ſtelle mir vor, der Künſtler hat die Idee gehabt, der Beſchauer ſolle den Fuß als im Freien ſchwebend betrachten: dann ließe ſich die Krümmung der Zehen als eine Folge der heftigen Anſtrengung leicht entſchuldigen. Allein aus Furcht, das Bein möchte alsdann nicht Halt genung haben, hat er die Zehen in den Marmorblock gefugt, und wahrſcheinlich haben wir auch nur dieſem Umſtande deſſen Erhaltung zu verdanken.. Der Künſtler ſcheint überhaupt beſondere Sorge für die Conſervation ſeines Werks getragen zu haben. Ein Stück Marmor hielt den aufgehobenen Arm an den Körper feſt, als die Statue gefunden wurde. Weil man aber fand, daß es dem Ganzen ſchadete, ward es abgenommen. Es iſt weiter nichts an der Figur ergänzt, als das rechte Bein vom Knie an, bis auf die Knöchel, und einige Finger. Der Leib iſt der ſchönſte Theil an dieſer Figur, doch hat auch der Kopf viel Verdienſt. Das linke Bein mit dem Knie, auch ein Theil des Halſes ſind nicht ganz ausgearbeitet. Der Marmor iſt von der ſchönſten Art. Vielleicht iſt der Arm, mit dem der Diſcus geworfen wird, etwas verzeichnet.

Unter

3) Fea geſteht das Unnatürliche dieſer Stellung am angeführten Orte ein; glaubt aber, daß ſich von einem ſo großen Meiſter wie Myron nicht anders vermuthen laſſe, als daß ſie nach der Natur genommen ſey.

Unter den Gemählden in dieſem Pallaſte habe ich nichts beſonders gefunden, als einen heiligen Matthäus in der Wechſelbank von Guercino.

Pallaſt Albani.

Die Bildhauerwerke die hier ehemals ſtanden, ſind nach der Villa gebracht. Doch findet ſich noch im Hofe ein coloſſaliſcher Fuß mit einem Schuh, der des Coſtume wegen zu bemerken iſt.

Folgendes ſind die Gemählde, die mir Aufmerkſamkeit zu verdienen geſchienen haben.

Eine Verlobung der heiligen Catharina von Siena, von Pietro da Cortona.

Zwei Studien von Andrea Sacchi zu dem Gemählde dieſes Meiſters: dem heil. Remualdus.

Maria ſtehend; der Chriſt als Kind umarmt den heiligen Johannes. Eine Copie nach dem berühmten Bilde aus Raphaels erſter Manier im Palais Royal zu Paris, deſſen Wiederholung man auch zu Capo di Monte bei Neapel findet.

Judith mit dem Kopfe des Holofernes, von Carravaggio.

Eine Maria mit dem Kinde von Carlo Maratti.

Der heilige Januarius der ſeine Hand von einem Geiſtlichen küſſen läßt, ein ſehr mittelmäßiges Bild von Solimene.

Jacob mit der Leiter im Traum von Feti. Die Leiter iſt ſehr dunſtig, wie eine Erſcheinung gemahlt

mahlt. Dem ohngeachtet bleibt die Darſtellung eines Traums in Gegenwart des Schlafenden mit geſchloſſenen Augen immer eine Abſurdität.

† Eine Copie im Kleinen nach der Transfiguration Raphaels, mit großem Fleiße, und wahrſcheinlich von einem Niederländer verfertigt.

† Eine ſehr ſchöne Landſchaft im hellen Ton von Salvator Roſa.

† Ein van der Werf. Der einzige ſeiner Art in Rom.

† Eine heilige Familie von Pietro Perruggino, ſonderbar componirt, aber für den Meiſter außerordentlich richtig in der Zeichnung.

Pallaſt Spada.

An der Erde.

Mehrere, aber wenig beträchtliche Statuen. Inzwiſchen erinnere ich mich der Figur eines Philoſophen, welche werth ſchien, der Stellung wegen ausgezeichnet zu werden. Die Ausführung war trocken.

† Acht Basreliefs. Sie ſtellen Sujets aus der Mythologie vor. Z. B. Paris als Hirte die Kühe hütend: Perſeus und ſein Pferd: Paſiphae und Dädalus: Meleager ꝛc. Der übrigen Sujets erinnere ich mich nicht mehr. Sie ſind in einem guten Stile gezeichnet, und von beſorgterer Arbeit als diejenigen, ſo man an den gewöhnlichen Sarcophagen antrifft.

Lange hatten dieſe Basreliefs zum ſteinernen Fußboden in den Gewölbern einer Kirche gedient. Zum Glück hatte die Seite mit den erhoben gearbeiteten Figuren unten gelegen, und dadurch waren dieſe unbeſchädigt geblieben.

Im Vorzimmer.

Die Statue Pompejus des Großen.

† Die Bildſäule Pompejus des Groſſen, coloſſal. Man glaubt es ſey diejenige, zu deren Füßen der größte der Sterblichen, Cäſar ermordet worden. Ein heiliger Schauer hat mich bei dem Gedanken mehr als bei dem Anblick dieſer Statue ergriffen, denn ich habe in den Formen die Idee von Schön-

Schönheit vermißt, welche die Geſchichte dieſem Helden beilegt, und dagegen einen Ausdruck von Feſtigkeit des Charakters in der Mine gefunden, welche ſie ihm ableugnet. Auch ſcheint mir das nackte Coſtume für den Römer nicht zu paſſen.

Inzwiſchen Männer, deren Urtheil meine ganze Achtung verdient, haben mich verſichert, bei der Vergleichung des Gypsabguſſes des Kopfes mit dem Bruſtbilde auf der Medaille viele Aehnlichkeit zwiſchen beiden gefunden zu haben.

Iſt es wahr, daß die Statue bei der Cancellaria auf dem Platze des ehemaligen Rathhauſes des Pompejus gefunden ſey, ſo würde dieſer Umſtand die Angabe des Nahmens beſtätigen. Man ſetzt hinzu, der Leib der Figur habe in dem Keller des einen, der Kopf aber in dem Keller des andern Bürgers gelegen; die Scheidewand beider Häuſer habe darüber geſtanden. Wem gehörte das Eigenthum? Der eine Nachbar verlangte es, weil der Kopf als der vornehmſte Theil auf ſeinem Grund und Boden gelegen hätte. Der andere behauptete, der größte und nicht der vorzüglichſte Theil entſcheide, und dieſer, als der Rumpf, wäre auf ſeiner Beſitzung gefunden. Die Sache kam vor Gericht, und der Richter that einen Ausſpruch, der ſeiner Kunſtliebhaberei ſo wenig Ehre machte, als ſeiner Jurisprudenz. Die Statue, erkannte er, ſoll getheilt werden; den Kopf, der herabgeſchlagen werden muß, nehme der Eigenthümer des Bodens hin wo er lag, den Rumpf der andere. Der Pabſt Julius der Dritte hinderte die Ausführung dieſes ſonderbaren Erkenntniſſes durch ſeine Freigebigkeit. Er kaufte die Statue für 150 Ducaten, und ſchenkte

sie dem Cardinal Capo di Ferro. Wie es mit der Theilung des zahlbaren Werthes dieses Kopfs und dieses Rumpfs gehalten sey; davon sagt uns die Nachricht nichts.

Die Statue ist gut, aber zu den vorzüglichen gehört sie nicht. Man wirft der Ausführung mit Recht einige Härte vor. Die Arme sind modern.

* * *

In einem Zimmer zur Seite.

Eine Friese al Fresco. Man legt sie dem Perrino del Vaga bei. Ich glaube, sie ist von einem der Zuccheri; so bezeichnen den Meister die schlechte Anordnung, die faden Gesichtsbildungen, und die verzerrten Extremitäten. Hin und wieder zeigt sich eine gute Partie.

* * *

In einem andern Zimmer.

Lucretia wahrscheinlich nur eine Copie nach Guido.

Judith im Dankgebet, von Guido Reni.

† Judith stützt sich auf ihr Schwerdt mit der einen Hand, mit der andern hält sie das abgehauene Haupt des Holofernes: Ihre Augen gen Himmel gerichtet verkündigen die Dankempfindung ihres Herzens: von Guido. Wie weise ist der Zeitpunkt der interessantesten Darstellung aus dieser Begebenheit herausgehoben! Wie edel der Ausdruck in Mine und Stellung! Wie bedeutend, wie vollständig die Handlung in dieser einzelnen Figur! Mit welcher Sorge für unser Vergnügen das Widrige des Anblicks eines abgehauenen und

bluti-

blutigen Kopfs im Schatten gehalten! Wirklich dieſes Bild iſt ein Muſter für jeden angehenden Künſtler, wie man aus einer jeden Begebenheit nur das zur Darſtellung herausheben ſolle, was der Anſchauer am liebſten dargeſtellt zu ſehen wünſcht. Iſt in der ganzen Folge von Situationen, welche die Geſchichte des Holofernes der ſichtbaren Darſtellung darbietet, eine einzige, die uns mehr intereſſiren kann, als diejenige, in der ſich Judith nach dem Tode des Holofernes befand? Ich rede von dem Mahler. Dem Dichter kann vielleicht das zweifelhafte Anſtehen einer empfindungsvollen Seele in dem Augenblicke vor einer Handlung, die nur die Nothwendigkeit entſchuldigt: der Ermordung des Feindes im Schlafe, noch intereſſanter ſeyn. Aber kaum weiß ich, ob die Aeußerung dieſer Empfindung durch eine ſtillſtehende Pantomime deutlich genug werden dürfte.

Und wie hat der Mahler die Verfechterin ihres Vaterlandes und ihrer Unſchuld, mit dem ganzen Gefühle der Rechtmäßigkeit ihrer That, der Zuverſicht und des Dankes ergriffen, den das ſchwache Werkzeug der Leitung einer höheren Gewalt bei einer ſo muthigen That ſchuldig zu ſeyn glaubte.

Die Zeichnung iſt vortrefflich, vorzüglich an dem Arme und der Hand, die das Schwerdt halten. Durch das ſchön geworfene Gewand zeichnet ſich der Körper einer Heldin hin. Die Farbe iſt nachgeſchwärzt, aber ſie muß ſehr kräftig geweſen ſeyn. Kurz! dies Bild iſt eins der ſchönſten von Guido und mir das liebſte in dieſer Gallerie. Schade! daß es beim Reinigen gelitten hat.

Eine Heimſuchung Mariä. Wenn das Bild, wie man ſagt, von Andrea del Sarto iſt, ſo iſt es aus ſeiner erſten Manier, und keines ſeiner ſchönſten.

St. Anna lehrt die heilige Jungfrau ſpinnen. Wahrſcheinlich von Carravaggio. Der Ausdruck iſt ſo wahr als möglich, aber unedel. Beide Figuren ſind aus der unterſten Claſſe des Pöbels hervorgeſucht, und die Tracht iſt dieſem Stande angemeſſen. Die Verkürzung des Arms der heil. Jungfrau iſt dem Mahler nicht wohl gelungen.

Die Gefangennehmung des Heilandes von Gerhard Honthorſt.

Die Entführung der Helena. Eine Copie nach dem Originalgemählde von Guido Reni im Pallaſt Toulouſe zu Paris.

Einige Gemählde von Seuter einem teutſchen Künſtler, von dem man in ſeinem Vaterlande mehr Aufhebens macht, als nach dieſen Werken zu urtheilen, der Mühe werth iſt.

Der Tod der Dido von Guercino.

† Der Tod der Dido von Guercino. Dido fällt in ihr Schwerdt, vor einer großen Verſammlung des Volks. Dies iſt der Augenblick, den der Mahler aus einer Begebenheit herausgehoben hat, deren Darſtellung beim Virgil kein gefühlvolles Herz je ohne Thränen geleſen hat.

Ob der Mahler nicht hätte intereſſanter wählen können, ob die Situation, in welcher Dido mit verwirrtem Blicke das Licht des Tages aufſucht, es findet und tief aufſeufzet; in welcher ihre Schweſter über die Sterbende jammert, und das Volk die Empfindungen der Neugier, des Erſtaunens, des Antheils

in

in verſchiedenen Modificationen zu erkennen giebt: ob, ſage ich, eine ſolche Situation nicht eben ſo ſehr einer vollſtändigen Erklärung durch den bloßen Anblick, und einer viel größeren Abwechſelung im Ausdrucke der Affekte fähig geweſen wäre, mag ich hier nicht entſcheiden.

Das was wir ſehen, hat zu weſentliche Fehler, um zu bedauern, daß das, was wir zu ſehen wünſchten, in dieſe Hand zur Ausführung nicht gekommen ſey.

Eine Menge von Figuren füllet die Fläche: aber keine einzige nimmt wahren Antheil an der Haupthandlung. Sie ſtehen da — weil ſie da ſtehen, und noch dazu ohne leicht zu überſehende Ordnung: Die Perſpektiv iſt gar nicht beobachtet.

Dido liegt in einer unnatürlichen Stellung. Das Schwerdt ohne Ende, deſſen Spitze eine Elle jenſeits des Rückens herausragt, muß den ernſthafteſten Beſchauer zum Lachen bringen. Aber bewundernswürdig ſchön gemahlt ſind Kopf und Bruſt: Voll Ausdruck und Schönheit: Das Blut ſcheint den Wangen zu entfliehen. [1])

1) Man ſagt Guercino hätte dieſen Kopf und dieſe Bruſt noch einmal genutzt, um das Bruſtbild einer Magdalena zu mahlen, das denn auſſerordentlich ſchön gerathen ſey. Ich will es glauben, und ich habe mir oft gewünſcht, dieſe Partie aus dem großen Bilde wegſchneiden zu können. Jenes Bild der Magdalena ſoll ehemals im Pallaſt Mattei befindlich geweſen ſeyn, aber ſeitdem die Brüder ſich in die Gemählde ſammlung getheilt haben, weiß man nicht, wo es hingekommen iſt.

Das Gewand iſt aus der Trödelbude genommen, ſo wie die Kleidung der übrigen Figuren. Ans Coſtume darf man nicht denken. Man ſieht Männer in ſpaniſcher Tracht.

Das Bild hat ſo ſehr gelitten, daß man über die Farbe des Ganzen nicht mit Zuverläßigkeit urtheilen kann. Viele behaupten, dies Gemählde ſey nur die Copie eines nach Frankreich verkauften Originals. Allein das unſrige trägt zu viel Merkmale der Originalität an ſich, um dieſer Vermuthung Platz zu geben. [2])

Das Bildniß des Pabſts Paul des Dritten aus dem Hauſe Farneſe. [3]) Eine Copie des Originals von Tizian zu Capo di Monte.

Das Opfer der Iphigenia von Teſta. Mittelmäßig.

Die Veſtalinnen mit dem heiligen Feuer von Ciroferri, eine mittelmäßige Skizze.

† Das Bildniß des Cardinals Spada von Guido. Die Hände ſind vorzüglich ſchön. [4])

Der Aufruhr des Maſaniello: von M. A. dem Schlachtenmahler oder Cerquozzi.

Einer

2) Man vergleiche Richardſon Deſcription des plus fameux tabl. etc. p. 319. et ſuivantes.

3) Herr Dr. Volkmann Hiſt. kritiſche Nachrichten, II. Theil. S. 459. legt dies Werk dem Vaſari bei. Mich dünkt ohne Grund. Titi deſcrizione di Roma, ſtimmt ihm darunter bei.

4) Richardſon Deſcription des plus fameux tabl. etc. p. 318. giebt eine ſehr detaillirte Beſchreibung von dieſem Portrait.

* * *

Einer ſehr artigen Erfindung des Boromini kann man noch einen Blick ſchenken, ehe man dieſen Pallaſt verläßt.

Es hat nämlich dieſer Meiſter in dem innern Hofe einen Säulengang gebauet, deſſen äußerſte Colonnen nach den Regeln der Perſpektiv an Höhe und Dicke würklich abnehmen, und daher das Auge verführen, die Verkürzung einer weiten Entfernung zuzuſchreiben, obgleich an ſich die Säulen ziemlich gedrängt ſtehen. Vielleicht ließe ſich dieſer Kunſtgriff anderwärts mit Nutzen wiederholen, aber wohlgemerkt: Der Zuſchauer muß nur einen Standpunkt in einiger Entfernung von der erſten Säule wählen können.

Villa Mattei.

Das Meiſte iſt daraus verkauft. Man trifft noch in dem Hauſe an:

Eine Statue Antonius des Frommen, im Panzer und Mantel. Der Kopf iſt voller Charakter.

Einen Kopf eines Alexanders mit dem Helme.

Einige bekleidete Figuren.

Eine ſchlechte Iſis.

Einen Septimius Severus.

Einige ſchlechte Fragmente.

Ein Paar gefangene Könige. Kopf und Hände von ſchwarzem Marmor; Gewand von Pavonazzo.

Schöner colloſſaliſcher Kopf des Auguſtus.

Im Garten iſt das einzige merkwürdige † der ſchöne coloſſaliſche Kopf des Auguſtus von weißem Marmor.

Villa Giuſtiniani.

Die Urne mit dem Bacchanale, die hier ehemals befindlich war, iſt nach dem Pallaſte in der Stadt gebracht.

Eine andere Urne mit dem Opfer der Iphigenia iſt nach Engelland verkauft.

Im Hauſe ſteht eine ſchön bekleidete Figur einer Minerva, an der aber alle Extremitäten neu ſind.

Das übrige was ſich hier an Statuen, Basreliefs und Urnen findet, iſt von keinem Belange, und meiſtens ſehr reſtaurirt.

Villa Casali.

Beim Hereintreten bemerkt man:

Antinous als Bacchus. † Die Statue eines Antinous als Bacchus mit Weinreben bekränzt. Der Kopf wird von vielen für den schönsten unter denen gehalten, die sich von diesem Günstlinge Hadrians erhalten haben. Wenigstens kann man ihn den Köpfen in den Villen Mondragone und Albani an die Seite setzen. Das übrige der Statue ist mittelmäßig.

Ceres. Sie hat diesen Nahmen nur den Ergänzungen zu danken. Ihr Gewand kann in Rücksicht auf den Gedanken des Wurfs nicht zum Modell dienen, aber es ist ein Modell von fleißiger Ausarbeitung.

Diese Figur steht auf einer Begräbnißurne von besonderer Form. Das daran befindliche Basrelief stellet in sehr kleinen Figuren eine Stadt vor, die vor einem Kaiser kniet, dem eine Victoria eine Krone aufsetzt.

Das Brustbild der Julia Mesa des Heliogabalus Großmutter. Man sieht noch um den Kopf die Löcher der Stralen, womit dasselbe als Zeichen ihrer Vergötterung umgeben gewesen ist.

Kopf einer schönen Muse, den man auf eine moderne Büste gesetzt hat.

Eine kleine Statue einer Victoria.

Ein alter Faun, der Wildprett trägt, an dem aber Kopf, Arm und Füße neu sind. Der Rumpf ist gut.

Eine

Eine Venus, die das von den Hüften gleitende Gewand aufhält, oder eine ſogenannte Venus Victrix, mittelmäßig und ſtark reſtaurirt. Wahrſcheinlich iſt dieſes die Schaamhaftigkeit, von der Herr Dr. Volkmann redet. [1])

† Mercur, an dem Kopf, Arme und Füße neu ſind. Der Körper, der ſchön iſt, kömmt mit dem Mercur im Pallaſt Farneſe überein: und folglich auch mit dem ſogenannten Antinous im Belvedere.

† Ein kleiner Bacchus mit einem Satyr. Der Gedanke iſt artig.

Eine Büſte eines jungen Mannes, der ein Nero zu ſeyn ſcheinet. Die Drapperie iſt von Africaniſchem Marmor.

Am Ende einer Allee im Garten ſtehet auf einem Sarcophag eine ſchöne Meta Circi.

1) Hiſtoriſch kritiſche Nachrichten von Italien S. 192. Edition von 1777.

Pallaſt Caligula.

Tuſcia von Maratti.

† Man zeigt in dieſem Pallaſte eines der beſten Gemählde des Carlo Maratti: Tuſcia oder die Veſtalin, die zum Beweiſe ihrer Unſchuld Waſſer in einem Siebe tragt. Eine halbe Figur von lieblicher aber unbedeutender Geſichtsbildung. Die Färbung iſt angenehm, auch herrſcht ein ſehr harmoniſcher Ton in dem Ganzen, und vorzüglich in dem weißen Gewande. An dieſen Vorzügen erkennt man den Schüler des Andrea Sacchi wieder.

Von Caſpar Pouſſin findet man hier ein paar Landſchaften, die aber unbedeutend ſind; hingegen ſieht man eben daſelbſt:

Drei Landſchaften von Schwanefeld ganz im Stile des Claude le Lorrain. Nur fällt der Ton zu ſehr ins bräunlich Grüne.

Zwei Marinen in der Manier des Salvator Roſa.

Eine heilige Familie aus Tizians erſter Manier.

Zwei Gemählde von Cirpferri.

Einige Landſchaften von Orizonte, und

Eine der beſten Sammlungen von Gemählden niederländiſcher Meiſter in Rom.

Villa Farneſe
oder Orti Farneſiani. [1])

Beim Eintritt durch das groſſe Thor, welches zu dieſen Gärten führet, trifft man in einer Art von Schuppen die Materialien zu einem Triumphbogen an, der von dem Hauſe Farneſe jedesmal errichtet wird, wenn ein neuer Pabſt Poſſeſſion vom Lateran nimmt.

Hier ſteht † der berühmte Torſo eines jungen Helden, von dem Winkelmann mit Recht viel Gutes ſagt. Die Umriſſe ſind äuſſerſt flieſſend, und die Arbeit iſt ſehr beſorgt.

Weiterhin unter den Terraſſen trifft man mehrere mittelmäſſige Statuen an, die aus dem Coloſſeo hieher gebracht ſeyn ſollen.

Auf der erſten Terraſſe findet man einen Porticus mit Arcaden und einer Grotte. Hier ſtehen wieder mehrere Statuen: Eine ſitzende Frauensperſon, zwei gefangene Barbaren auf halben Leib, an denen Köpfe und Hände neu ſind, und einige andere meiſtens unbeträchtliche Figuren: imgleichen einige Büſten. Das Vorzüglichſte was hier ehemals ſtand, iſt nach Neapel gegangen, unter andern auch die ſchöne Statue der Agrippina.

Auf

1) In der Beſchreibung, die Herr Dr. Volkmann in ſeinen Hiſtoriſch kritiſchen Nachrichten über Italien, II. Theil. S. 617. Edit. von 1777. geliefert hat, herrſcht groſſe Unordnung. Man hat ſie hier in Rückſicht auf die Kunſtwerke zu verbeſſern geſucht.

Auf der Terraſſe darüber: Ein Caſino mit einer Grotte: Zu beiden Seiten zwei weibliche Figuren von Baſalt. Der Tracht nach zu urtheilen iſt die eine, eine Iſis. Köpfe und Hände ſind an beiden von weißem Marmor. Sollten dieſe Theile auch antik ſeyn, woran ich jedoch zweifle, ſo haben ſie urſprünglich dieſen Figuren nicht gehört. Sie bezeichnen jetzt die Figur einer Juno. Die Drapperie der Iſis iſt ſchön.

† Zwei gefangene Barbaren mit phrygiſcher Mütze als Caryatiden, von Baſalt; ſchön.[2])

In dem Küchengarten weiterhin ſollen die Bäder des Auguſts und der Livia liegen. Ich habe nur drei Säle finden können: Das übrige iſt wieder zugeworfen. In dieſen erkannte man mit Mühe einige Verzierungen von Gold und andern Farben, und ein Paar ſchlechterhaltene Gemählde. Dagegen fand man viele Spuren von ſolchen die ausgehoben worden, um ſie nach Neapel zu bringen, und dort zwei Zimmer damit zu verzieren.

2) Herr Dr. Volkmann am angeführten Orte, S. 618. führt eine Venus Callypiga an. Sie ſteht nicht hier, ſondern in dem kleinern Farneſiſchen Pallaſt, der Farneſina.

Winkelmann G. d. K. S. 653. in der Note, ſpricht von einer unbekleideten Figur etwas unter Lebensgröße, die ſich ein Band um die Stirn bindet, welches als etwas ſeltenes ſich nebſt der Hand die das Band faßt, erhalten habe. Er hält ſie für eine Copie des Diadumenus des Polyclets. Sie iſt hier nicht mehr zu finden.

Pallaſt Nicolini.

Im Hofe ſteht in einem Verſchlage über einer Fontaine, eine Gruppe des Mars und der Venus in einer etwas freien Stellung. Sie ſoll von Moſchino, oder Franceſco Moſca einem Sohne des Simone Moſca ſeyn. Die Zeichnung iſt ganz im Florentiniſchen Geſchmack, und die Ausarbeitung zu wenig beſorgt. Es fehlt nicht ganz an Ausdruck, aber es iſt doch nicht derjenige, den man wünſchen ſollte, der Grazie, und der Wärme, die der Vorwurf zu erfordern ſcheint.

Villa Spada.

Dieſe Villa iſt zuletzt von einem Franzoſen beſeſſen worden, der ſie wieder an den kaiſerlichen Agenten, deſſen Nahmen mir entfallen iſt, verkauft hat.

Der Franzoſe hat ſtark darin graben laſſen, und bald ſo viel Antiken gefunden als nöthig war, ihm das Kaufgeld zu erſetzen, und ein anſehnliches Capital vor ſich zu bringen.

In dieſen Excavationen findet man große Gewölber, Säle, Zimmer, die ehemals mit Marmor und Mahlereien bekleidet geweſen ſind: aber alles dies iſt über die Seite geſchafft.

In dem Gebäude findet man mehrere nackte Figuren von Nymphen und andern Göttinnen. Sie ſind aus der Schule Raphaels, und Marc Antonio hat mehrere derſelben in Kupfer geſtochen.

Am Plafond ſieht man zwei Gemählde im Stil antiker Basreliefs, gleichfalls von Raphaels Schülern, wahrſcheinlich nach deſſen Zeichnungen ausgeführt. Das eine ſchien mir den Hercules mit der Alceſte vorzuſtellen, das andere habe ich nicht entziffern können.

Ein anderes Zimmer war als Grotte, man ſagt, nach Raphaels Angabe decorirt.

Noch ein anderes iſt von den Zuccheri vermahlt.

Pallaſt Santa Croce.

Im Hofe.

Einige moderne Frieſen, welche Meerungeheuer vorſtellen.

Gegen über.

Einige Basreliefs, welche von antiken Sarcophagen genommen zu ſeyn ſcheinen, und Opferhandlungen vorſtellen. Sie ſind nicht beträchtlich.

* * *

In dem Vorzimmer.

Einige Statuen; mittelmäßig.

* * *

Im erſten Zimmer.

Ein Kind mit einer Gans, von angenehmen Charakter.

* * *

Im zweiten.

Ein Kind von Bronze, aus der Schule des Fiamingo.

* * *

Im dritten.

† Hiob auf dem Miſthaufen umgeben von ſeinen Freunden die ihm Vorwürfe machen: von Salvator Roſa, und eines ſeiner beſten Stücke. Die Figuren ſind in Lebensgröße. Der

Hiob von Salvator Roſa.

Ausdruck gränzt an Carricatur. Die Farben ſind ſehr kräftig aufgetragen.

Eine Zeichnung von Giuſeppe d' Arpino. Sie ſtellt eine Schlacht vor, und hat Verdienſt.

St. Sebaſtian von Guercino.

† St. Sebaſtian von Guercino. Die Geſichtsbildung iſt von gewählter Natur, und die Zeichnung im Ganzen wahr. Was man aber vorzüglich bewundern muß, iſt die Ründung dieſer Figur, vorzüglich in den Lenden und Beinen. Gewiß! dies Bild gehört zu den ſchönſten, die aus dem Pinſel des Meiſters gekommen ſind. Die Farbe iſt aus ſeiner beſten Zeit.

Herodias empfängt den Kopf Johannes des Täufers aus den Händen des Henkers von Guido.

Eine heilige Familie. Man ſagt aus der erſten Manier Raphaels. Aber Raphael mahlte nicht ſo gut zur Zeit als er ſchon beſſer zeichnete. Wahrſcheinlicher iſt dies Bild von einem andern Schüler des Perrugino.

Der heilige Hieronymus von Guercino, halbe Figur. Der Ton zu braunroth.

† Derſelbe Heilige auf den Knien liegend, indem er einen Brief zuſiegelt: gleichfalls von Guercino. Sehr brav.

Ein Homerskopf, aus der Schule des Caravaggio.

Einige Landſchaften von Coſtanzi.

Andere von Heinrich von Lint, in Italien Studio genannt.

Eine

Eine kleine Galathea. Die Zuſammenſetzung iſt allerliebſt: Die Ausführung ſelbſt wahrſcheinlich Copie nach Albano.

Einige Landſchaften von Pandolfino, Schüler des Bourguignone.

Im vierten Zimmer.

† Venus von Amorinen umgeben. Große Figuren von Albano. Dies Gemählde iſt um ſo intereſſanter, weil es gegen die Gewohnheit des Meiſters bei Figuren in Lebensgröße, richtig gezeichnet iſt. Die Geſichtsbildung der Venus iſt diejenige, die er gewöhnlich ſeinen Weibern giebt, aber ſie hat hier nicht das Fade, was ſie anderwärts ſo oft entſtellt. Das Colorit iſt äußerſt angenehm.

Die Entführung der Europa von Guido.

Schöne Schlacht von Salvator Roſa.

Im großen Saale.

† Die Aſſumption der heiligen Jungfrau von Guido. Ein Hauptſtück in dieſer Gallerie. Die Figur der heiligen Jungfrau hat die edelſte Stellung, und zeigt die ſweltesten Formen durch ein vortrefflich geworfenes Gewand durch. Ihr Kopf ohne jene idealiſche Schönheit, die Guido in andern Gemählden zu erreichen wußte, hat jedoch einen erhabenen Ausdruck. Die Engel die ſie tragen, ſind hübſch aber unbedeutend. Das Colorit hat gelitten, aber es bleibt noch angenehm. Aſſumption der Maria von Guido.

Die vier Jahrszeiten von Albano.

† Die vier Jahrszeiten von Albano, gehören zu den artigſten und weitläuftigſten Compoſitionen, die dieſer Meiſter im Kleinen ausgeführt hat. Es ſind vier Ovale. Flora ſchläft, Amorinen pflücken Blumen: dies iſt das Bild des Frühlings. Die Hitze treibt die Amorinen ins Bad, Bacchus feiert die geendigte Weinleſe mit einem Triumph: ſo werden Sommer und Herbſt bezeichnet. Der Winter, mir das liebſte Bild unter den vieren, ſtellt die Vorübungen der loſen Amorinen zu dem Unheil vor, das ſie im kommenden Frühling anzurichten denken: Sie ſchmieden Pfeile, und ſchießen damit nach angenommenen Zielen. Herrliche Cabinetſtücke, die denen, die man zu Turin von dieſem Meiſter ſieht, völlig an die Seite geſetzt zu werden verdienen!

Ein Chriſtuskopf von Guercino ſehr ſorgſam gearbeitet.

* * *

In einigen Zimmern zur Seite trifft man mehrere Copien nach guten Gemählden an. Merkwürdig iſt diejenige, die Giulio Romano nach Raphaels Madonna zu Loretto verfertigt hat.

Pallaſt Bologneti al Corſo.

Der Pallaſt iſt vor nicht gar langer Zeit gebauet: und ſo viel ich weiß, ſind die darin befindlichen Kunſtwerke noch von keinem Reiſebeſchreiber angezeigt.

Erſtes Zimmer.

† Kopf eines Poeten mit Lorbeern bekränzt von Carravaggio, mit bewundernswürdiger Wahrheit gemahlt.

† Eine Hirtenanbetung von Baroccio: eines ſeiner angenehmſten Bilder. Die Idee iſt zum Theil aus einem ähnlichen Gemählde des Correggio zu Florenz entlehnt. Die heilige Jungfrau betet das Kind Jeſus in der Krippe an, und der heilige Joſeph öffnet die Thür, durch welche die Hirten hereintreten. Es iſt ein Reiz über dieſes Gemählde ausgegoſſen, der wider die Gewohnheit dieſes Meiſters nicht bis zur Affektation getrieben iſt.

† Das Bildniß des Annibale Carraccio von ihm ſelbſt gemahlt.

† Moſes wird als Kind dem Pharao vorgeſtellt, und läßt deſſen Krone fallen. Skizze von Guido, mit vortrefflichen Geſichtsbildungen und Gewändern. Aus der Behandlung der letzten läßt ſich vorzüglich viel lernen.

Bacchus tröſtet die verlaſſene Ariadne. Skizze zu dem Gemählde, welches Guido im Großen auf dem Capitole ausgeführt hat. Hier ſind mehr

Figuren. Frey hat ſeinen Kupferſtich nach dieſer Skizze verfertigt.

Schöne Madonna von Guido.

† Eine Madonna von Guido. Sie blickt gen Himmel mit dem Ausdruck des höchſten Zutrauens und der frömmſten Zärtlichkeit. Ihre Hände liegen kreuzweiſe auf ihrer Bruſt. Die Zeichnung iſt correkt, die Farbe von höchſt angenehmen Tone. Man kann nichts wahreres, edleres, ſchöneres ſehen.

Mehrere Gemählde von Carravaggio: Unter andern ein Chriſt, der im Tempel lehret.

✲ ✲ ✲

† In der Capelle, ein Crucifix aus Bronze, in natürlicher Größe von Algardi. Der Chriſt, ohne von idealiſcher Schönheit zu ſeyn, iſt doch von gewählter Natur, und das Spiel der Muskeln mit großer Einſicht behandelt.

✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲✲

Pallaſt Altieri.

Auf der Treppe.

Sturz eines gefangenen Königs von weiſſem Marmor.

✲ ✲ ✲

In dem Vorzimmer.

Mehrere Statuen. Beinahe alle mittelmäſſig. Ein Septimius Severus iſt darunter zu bemerken, weil ihn Winkelmann [1]) irrig für einen Peſcennius Niger hielt.

In

1) G. d. K. S. 860.

* * *

In der Wohnung des Prinzen.

Mehrere Büſten. Die merkwürdigſten ſind:

Ein Septimius Severus aus Bronze.

Marc Aurel, Antonin der Fromme, Hadrian.

† Ein Faun: Statue von weißem Marmor, die auf den Gütern des Prinzen gefunden iſt. Er hält eine Schale in der Hand. Der Kopf iſt von der äußerſten Wahrheit, und man kann überhaupt von dem ganzen Werke viel Gutes ſagen.

† Eine Lucrezia von Guido Reni, iſt das berühmteſte unter den Gemählden in dieſer Gallerie. Der Ausdruck iſt gut, und der Ton der Farbe kräftiger als gewöhnlich. Inzwiſchen wenn ich dem großen Rufe, den das Bild hat, unterſchreiben ſollte; ſo würde ich wünſchen, daß die Geſtalt edler, und vorzüglich die Hände mit mehrerer Feinheit gezeichnet wären. Lucrezia von Guido Reni.

Das Bildniß einer Aebtiſſin von Engeln gehalten. Man nennt Bernini als den Meiſter.

Eine Carita Romana. Das Originalgemählde iſt beim Pallaſt Borgheſe angezeigt, und vom Guercino.

Ein Bethlehemitiſcher Kindermord von Pouſſin, hat ſehr gelitten.

Eine Grablegung Chriſti von Vandyck.

Eine Schlacht von Bourguignone.

† Eine Sibylla Cumana von Guercino, die viel Verdienſt hat.

† Einige kleine aber allerliebſte Landſchaften von S. Roſa.

✻ ✻ ✻

In den Zimmern der Prinzeſſin.

Zwei ſchöne Landſchaften von Claude le Lorrain.

† Zwei Landſchaften von Claude le Lorrain, die zu den ſchönſten Werken dieſes Meiſters gehören. Die eine ſtellt die Landung des Aeneas in Italien, und die andere ein Opfer vor, das in dem Tempel der Sibylla zu Tivoli der Fortuna gebracht wird.

✻ ✻ ✻

Den Plafond eines Saals hat Carlo Maratti gemahlt: eine große aber mittelmäßige Compoſition.

✻ ✻ ✻

In einer großen Reihe von Zimmern in dem obern Theile des Hauſes finden ſich noch eine Menge Gemählde, die aber nicht beträchtlich genung ſind, um den Liebhaber darauf aufmerkſam zu machen. Herr Dr. Volkmann [a]) hat verſchiedene derſelben als Originale angeführt, die gewiß Copien ſind.

a) Hiſt. krit. Nachrichten über Italien, S. 503.

Pallaſt Chigi.

Untere Reihe von Zimmern.

Ein heiliger Antonius von Bacciccio.

† Zwei Gemählde von Pouſſin, welche Kinderſpiele vorſtellen. Sie ſind ein wenig zu voll von Figuren, übrigens aber von artiger Zuſammenſetzung.

Ein heiliger Franciscus.

Eine heilige Magdalena. Beide in der Manier des Guercino.

† Eine heilige Cäcilia, die ein Engel krönet. Eines der beſten Gemählde von Romanelli. Der Kopf der Heiligen würde eines Guido nicht unwerth ſeyn.

Ein heiliger Johannes unter andern Heiligen.

Noch eine Verſammlung von Heiligen.

Eine Himmelfahrt, drei Gemählde von Garofalo.

Eine liegende Frauensperſon. Amorinen laſſen Perlen auf ſie herabfallen, die ſich in einem ſchlüpfrigen Orte verlieren. Ein ziemlich mittelmäßiges Gemählde des Albano, welches in der Scuola Italiana unter dem Nahmen: Nereide, geſtochen iſt.

Eine heilige Familie. Wahrſcheinlich aus Tizians erſter Manier.

Ein Ecce homo, ohne Grund dem L. da Vinci zugeſchrieben.

Ein Schutzengel von P. da Cortona.

Eine Geiſſelung von Guercino, kräftig an Färbung.

† Venus an der Toilette. Allerliebſte Compoſition von Albano.

Zwei gute Köpfe, aus der Venetianiſchen Schule.

† Mehrere Kinder mit ihren Schutzengeln, ein Bild voll des lieblichſten Ausdrucks, von Albano.

† Ein Satyr inſpirirt einen Poeten. Großes Gemählde von Salvator Roſa.

Eine Skizze zu einem Plafond, den Andrea Sacchi im Pallaſt Barberini ausgeführt hat.

* * *

Obere Reihe von Zimmern.

Eine Schlacht von S. Roſa.

† Amorinen, die einen ihrer Brüder tragen, allerliebſte Gruppe von Salimbeni, oder Vanni da Siena. Das Colorit iſt ſehr angenehm, und warm. Die Geſichtsbildungen ſind reizend, aber die Zeichnung incorrekt.

Ein Gegenſtück zu dieſem Bilde ſtellt einen Amor vor, der den andern ſchlägt. Man legt es demſelben Meiſter bei, aber es macht ihm weniger Ehre.

Zwei ſehr verdorbene Landſchaften von Claude le Lorrain.

* * *

Im folgenden Zimmer.

Schöne Landſchaft von Salvator Roſa.

† Mercur ſchläfert den Argus ein, in der ſchönſten Landſchaft, die man von Salvator Roſa in Rom kennt.

Eine

Eine Lucrezia von Guido. Schwach.

Eine Madonna, die dem Kinde Roſen reicht, von Guercino.

Einige andere Gemählde, die man den beiden letztgenannten Meiſtern beilegt, ſcheinen verdächtig.

Ein heiliger Joſeph, dem von einem Engel befohlen wird, zu fliehen, und

Eine Ruhe auf der Flucht, von Mola.

† St. Peter und St. Paul, von demſelben. Gut.

† Eine ſchöne Landſchaft von Claude le Lorrain. Die Figuren darauf ſind von fremder Hand.

† Zwei Marinen von Claude le Lorrain, vortrefflich, aber die See zu grün.

Ein heiliger Johannes von Cignani.

Hymen verbrennt die Pfeile des Amors, der gebunden iſt, von Guido Reni.

Ein ſchlafender Amor, in der Geſtalt eines Jünglings. Man ſagt von Guido Reni. Aber man hat Mühe, es zu glauben.

* * *

In dem Zimmer der Zeichnungen hat Baccicio die Fabel der Diana mit dem Endymion am Plafond gemahlt. [1])

1) Die übrigen von Herrn Dr. Volkmann, S. 339. angeführten Gemählde habe ich nicht gefunden, oder ihrer mir anſcheinenden Unbeträchtlichkeit wegen überſehen.

Pallaſt Pamfili
alla Piazza Navona.

Der Plafond von Pietro da Cortona iſt ein mittelmäßiges Werk, dem man die Eilfertigkeit anmerkt, mit der es verfertiget worden.

Der Ausdruck fehlt gänzlich, die Stellungen hingegen ſind übertrieben, und die Incorrektionen häufig. Inzwiſchen, die gewöhnlichen Vorzüge dieſes Meiſters, die angenehme Farbe und die äußerſt kecke Behandlung des Pinſels zeichnen auch dieſe ſeine Arbeit aus.

Die Staffeleigemählde von denen Herr Dr. Volkmann ſpricht, ſind nicht mehr hier.

Pallaſt der Cancellaria.

Hier hängen einige Cartons von Franceſchini, welche in der Kuppel von S. Peter in Moſaik gebracht ſind. Figuren in übertriebener Stellung ohne wahren Ausdruck.

Einige andere Säle ſind von Salviati, Vaſari und andern Meiſtern vermahlt. Die Mahlereien von Vaſari ſind der Innſchrift nach in hundert Tagen auf Befehl des Pabſtes verfertiget. Man könnte wünſchen, daß man dem Meiſter mehr Zeit gelaſſen hätte. Denn alles zeigt, daß die Natur nicht von ihm zu Rathe gezogen ſey, ſondern daß er ſein Werk aus der Erinnerung verfertiget habe.

Der

Der kleine Pallaſt Farneſe
oder die ſogenannte Farneſina.

Zimmer an der Erde.

Erſter Saal.

Der Plafond iſt nach Raphaels Zeichnungen unter ſeiner Aufſicht gröſtentheils von ſeinen Schülern ausgeführt. Er ſelbſt hat aber auch an verſchiedene Figuren ſelbſt Hand angelegt. Plafond von Raphael.

Dieſe Mahlereien beſtehen zum Theil aus zwei großen Gemählden, die als Tapeten oder Decken an das mittelſte Gewölbe angenagelt zu ſeyn ſcheinen, mithin nicht plafonniren. Rund herum ſind aber auch Gemählde von einer weniger weitläuftigen Compoſition angebracht, und jedes dieſer einzelnen Gemählde, ſo wie der Umfang des Plafonds überhaupt, iſt mit Kränzen von Laubwerk und Früchten umgeben. Das Ganze hat Bezug auf die Fabel der Pſyche.

Ich finde den Einfall eine Decke oder jede andere ſehr weitläuftige Fläche mit Darſtellungen auszufüllen, welche aus einer Reihe von Begebenheiten hergenommen ſind, die unter ſich zu einer Geſchichte zuſammen hängen, ſehr glücklich. Die Verſtändigung über die hiſtoriſch beſtimmte Vorſtellung jedes einzelnen Gemähldes wird dadurch erleichtert, und der Eindruck des Ganzen durch wechſelſeitige Hülfe verſtärkt. Allein ſo wie ich es an einem andern Orte geſagt Von mehreren Gemählden, deren verſchiedene Sujets aus einer Geſchichte hergenommen, und an einen Ort zuſam-

mengeſtellet ſind, muß jedes für ſich ſeinen eigenen vollſtändigen und beſtimmten Ausdruck haben.

getadelt habe, daß man Vorſtellungen, die unter ſich kein ſichtbares Ganze ausmachen, unabgetheilt in einem Gemählde, Gruppen gleich, vereiniget; [1]) ſo muß ich es auch misbilligen, wenn die abgetheilten Gemählde, jedes für ſich, keine Werke der Art ausmachen, welche ohne das ſie vereinigende Localverhältniß, oder den nicht ſichtbaren Zuſammenhang, einen beſtimmten und vollſtändigen Ausdruck darbieten. Der Mahler darf auf die Erklärung eines Bildes durch die Aufſtellung neben mehreren, die aus einer Reihe von Begebenheiten genommen ſind, welche zuſammen eine Geſchichte, das Süjet zu einer Erzählung, zu einem Buche ausmachen, nicht als Grundlage, ſondern nur als Hülfsmittel der Verſtändigung rechnen. Das Auge muß den Ausdruck eines Gemähldes für ſich betrachtet, beſtimmt und vollſtändig finden; tritt die Erinnerung an die unſichtbare Bedeutung hinzu, ſo wird jene Auflöſung durch den bloßen Anblick an Deutlichkeit und Vollſtändigkeit gewinnen, nie aber wird die Erinnerung allein den Mangel derſelben erſetzen. Wo das Auge eine Abtheilung ſieht, da geht der innere Sinn aus dem Kreiſe ſeiner vorigen Vorſtellungen heraus, und bildet ſich einen neuen, der aus dem vorigen nur ſo viel Ideen in ſich aufnimmt, als zur Verſtärkung des Eindrucks nöthig iſt. Bei dem Gedichte iſt dies etwas anders. Arioſt der in einem Geſange die Angelica beſchrieben hat, nennt ſie mir nur in dem folgenden, und rechnet darauf, daß mit dem Nahmen, der mein Erinnerungs- und Bildungsvermögen in Bewe-

1) S. den Pallaſt Barberini.

Bewegung ſetzt, die vorher beſchriebene Geſtalt in meiner Seele wieder reproduciret werde. Der Mahler aber, der in einem Gemählde die Angelica gemahlt hat, wie ſie den Medor von ſeinen Wunden heilt, muß im folgenden, wo ſie ihn umarmt, eben dieſe Angelica wieder mahlen, um ihr Bild in meiner Seele zu erwecken.

Kurz! Mehrere an einander gereihete, unter ſich aber abgetheilte Gemählde, müſſen jedes für ſich als Werk, beſtimmt und vollſtändig erklärbar ſeyn: warum aber dieſe verſchiedene Werke neben einander an einem Orte vorgeſtellet ſind; warum ſie zuſammen ein Werk ausmachen? das muß mir jene unſichtbare Vorſtellung erklären, daß die verſchiedenen ſichtbaren Situationen aus einer Reihe von Begebenheiten, aus einer Geſchichte genommen ſind.

Dann wird auch die hiſtoriſche Beſtimmung der an ſich aus der alltäglichen Erfahrung bekannten Vorfälle an Deutlichkeit gewinnen, und wir werden die allgemein natürlichen Affekte darum nicht weniger den Helden einer bekannten Geſchichte beilegen können.

* * *

Ich habe ſchon mehrere Male auf die Vermuthung zu führen geſucht, daß in Rückſicht auf Wahl des Ausdrucks, das heißt deſſen, was das Bild im Ganzen dem Beſchauer ſagen ſoll, die gewöhnliche Abtheilung verſchiedener Gattungen der Mahlerei in Bildniß, Landſchaft, Blumen, hiſtoriſche Mahlerei u. ſ. w. mir kein Genüge thue. Ich ſubſtituire ihr eine andere, die in Rückſicht auf die Wahl des Ausdrucks von wichtigern Folgen zu ſeyn ſcheint.

Der Autor wagt eine neue Beſtimmung verſchiedener Gattungen von Mahlereien. Er theilt die Gemählde, in Rückſicht auf Ausdruck im Ganzen, analogiſch ab, in beſchreibende und handelnde Darſtellung für das Auge: letztere wieder, in lyriſche und dramatiſche.

Alles gebildete Kunſtwerk welches Gegenſtand des Vergnügens iſt, theile ich ab, in beſchreibende, und in handelnde Darſtellung für das Auge.

Die beſchreibende nenne ich darum ſo, weil man dabei analogiſch verfährt, als wollte man Jemanden im Geſpräch einen Begriff von einer Geſtalt beibringen. Das berühmte Bild der Angelica von Arioſt: di Perſona era tanto ben formata, quanto mai finger ſan Pittori induſtri etc. iſt eine Aufzählung der verſchiedenen Merkmale wodurch ſich die Geſtalt dieſer Perſon von der Geſtalt anderer, ohne Rückſicht auf das was ſie gethan hat, unterſcheidet. Die bildenden Künſte haben nur hier den beſondern Vorzug, dieſe Merkmale durch eine gleichzeitige Beäugung zur ſinnlich ſichtbaren Vorſtellung zu bringen. Inzwiſchen, in allen Fällen, wo der Künſtler mir nur die Geſtalt ſichtbar ſinnlich hat erkennen laſſen wollen, nicht eine beſtimmte Thätigkeit der Geſtalt: da nenne ich das Bild, das die Abſicht hat, mir die Geſtalt in Ruhe zu liefern, analogiſch: ein beſchreibendes Bild. Charakter aber, Zeichen einer innern Kraft die thätig ſeyn könnte an der äußeren Geſtalt, Phiſiognomie, gehört mit zu ihren Merkmalen, und macht einen Theil derſelben aus. Alſo, Landſchaft, Blumenſtück, Stilleben, Bildniß, würkliches und idealiſirtes einer Menſchenart, (die Gottheit der Alten,) allegoriſch idealiſirte Eigenſchaft der Seele, (unſer neueres allegoriſches Abſtraktum,) Kurz! alle Geſtalt in Ruhe, wobei der Künſtler nicht den Begriff ihrer ſichtbaren Thätigkeit hat liefern wollen; — iſt beſchreibendes Bild.

Die

Die handelnde Darſtellung ſetzt hingegen immer den Begriff und die Erwartung einer innern würklich thätigen Kraft zum Voraus, die ſich an der äußern Geſtalt durch merkliche Abweichung von ihrer Lage in Ruhe zeiget; und da dieſes ohne einen gewiſſen Grad von Affekt nicht geſchehen kann, ſo kann man ſich dieſe Gattung von Bildern, als Darſtellung des Affekts, jene als Darſtellung der ruhigen Geſtalt deutlicher denken.

Hier aber findet ſich wieder ein merkwürdiger Unterſchied zwiſchen dem einfachen Bilde des Affekts, und zwiſchen der zuſammengeſetzten Vorſtellung einer affektvollen Lage mehrerer Perſonen gegen einander.

Das einfache Bild des Affekts braucht mir die Veranlaſſung, die ihn rege macht, nicht zu ſagen, ſo bald dieſer nur einen Ausdruck motivirt, der ſich auf mehrere Situationen einer Art anwenden läßt: z. E. der Ausfall eines Menſchen, der ſich vertheidiget, im Borgheſiſchen Fechter: die reuige Zerknirſchung, in der Magdalena von Guido: der Ausdruck des Sterbens, im Ludoviſiſchen Fechter: die nachdenkende Schwermuth, in der Statue aus der Villa Medicis, die ich Elektra genannt habe. Alle dieſe Bilder ſind mir völlig verſtändlich, ob ich gleich nichts von der beſondern Lage concurrirender Umſtände weiß, welche die allgemein gewöhnliche Thätigkeit veranlaßt.

Ich verlange daher von dem Künſtler nichts als Treue in der Darſtellung der Aeußerung einer bewegten Seele am Körper: und man dürfte dieſe Art der bildenden Kunſt, in Rückſicht auf Ausdruck, mit der lyriſchen Poeſie vergleichen, in der der Dichter den Empfindungen ſeines Herzens Luft macht, und alle

diejenigen, die ſich ungefähr in gleicher Situation befinden, mit ihm denſelben Gang der Gefühle zu gehen einladet. Man nehme an, daß der Poet ſich in eine fremde Lage verſetze, die ſo allgemein ſey, daß er ſo gut, wie jeder andere, ſie täglich theilen könnte; ſo wird die Vergleichung noch zutreffender. Z. E. das Lied eines Frölichen, Klagen eines Mismüthigen ꝛc.

Die zweite Gattung der handelnden Bildnerei iſt die dramatiſche: ein Wort, welches ich dem unbeſtimmten der hiſtoriſchen, in ſo manchem Betracht vorziehen möchte. Dieſe giebt den handelnden Perſonen Abſichten, die ſie in Thätigkeit ſetzen, und erklärt den Grund, warum ſie thätig ſind, aus concurrirenden Umſtänden. Hier iſt völliges Drama: nur mit dem Unterſchiede, daß Knoten und Auflöſung mit einem Blicke erkannt werden.

Damit man aber nicht etwa glaube, als läge bei der ganzen Abtheilung in beſchreibende, lyriſch handelnde, und dramatiſch handelnde Darſtellung blos ein witziger Einfall zum Grunde, ſo wende man nur einen Augenblick von Aufmerkſamkeit auf folgende Erfahrungen:

Drei Künſtler reiſen mit in Wachs boſſirten Figuren umher, um ſie dem Publico für Geld ſehen zu laſſen.

Der erſte, der in meiner Vaterſtadt ankömmt, kündigt den hochſeligen König von Preußen an, und wie auf dem Anſchlagzettel ſteht, ſehr natürlich nach dem Leben. Was wird man anders dabei denken, als, der Künſtler will eine ſichtbar ſinnliche Beſchreibung des großen Friedrich geben. Den großen Friederich in dem Augenblicke der Schlacht, oder in einer

einer andern affektvollen Thätigkeit zu ſehen, wird das Jemand erwarten? keinesweges! ſondern man will den Ausdruck individueller Fähigkeiten der Seele zum Handeln überhaupt, an den individuellen Formen des Körpers in Ruhe wahrnehmen.

Der zweite folgt nach: er kündigt einen Kopf an, der ſo natürlich weint, daß, wie das Anſchlagzettel wieder ſagt, es unmöglich ſey, ihn anzuſehen ohne mitzuweinen. Kein Menſch wird hier daran denken, neben dem Ausdruck dieſer beſtimmten Thätigkeit der Seele, nun auch die Veranlaſſung dazu zu ſehen. Die denkt ſich jeder von ſelbſt hinzu: jeder macht ſich ſeine Expoſition, ſeine Erzählung. Es iſt die ſinnlich ſichtbare Beſchreibung des Ausdrucks einer beſtimmten Faſſung der Seele.

Zuletzt langt ein Künſtler mit einer Punſchgeſellſchaft an. Er annoncirt ſie als eine Menge Figuren, Prieſter, Parlamentsglieder u. ſ. w. mit allen Modificationen einer luſtigen Geſellſchaft, welche Punſch trinkt. Iſt es glaublich, daß wir unſere Erwartungen erfüllt halten würden, wenn uns der Künſtler nun den einzelnen Prieſter, das einzelne Parlamentsglied, den einzelnen Betrunkenen, den einzelnen Schlafenden an der Wand des Zimmers hin aufgeſtellt zeigen, und uns Tiſch und Punſch und Geſellſchaft hinzudenken laſſen wollte? Gewiß nicht! Wir wollen die völlige Vorſtellung des Auftrittes mit dem Grade der Illuſion haben, daß, wenn wir unvorbereitet die Thür des Verſammlungszimmers geöffnet, und aus Discretion ſogleich wieder zugeſchloſſen haben würden, der ganze Begriff, den uns der Künſtler durch ſein An-

ſchlagzettel hat geben wollen, von ſelbſt in unſerer Seele hätte aufſteigen müſſen.

* * *

Beurtheilung des Plafonds zur Beſtätigung jener feſtgeſetzten Grundſätze.

Aber wozu dieſe ganze Ausführung hier? Weil Raphael dieſe Regeln bei der Wahl ſeiner Sujets zum Theil beobachtet, zum Theil beleidiget hat, und wir bei der Vergleichung finden, wie ſehr wir dabei gewonnen haben würden, wenn er ſie durchaus beobachtet hätte.

Die beiden Mittelgemählde enthalten vollſtändige ſichtbare pantomimiſche Auftritte. Ein Gaſtmahl, ein Gerichthalten oder lit de juſtice.

Die Ecken des Gemählde an den Seiten verhinderten die Vorſtellung von Compoſitionen, die zur Verſtändlichkeit einigen Umfang erfordern. Was hätte der Künſtler thun ſollen? Entweder wie der Wachsboſſirer, der den König von Preußen herumführte, blos beſchreibende Bilder der Hauptakteurs liefern: der Venus, des Amors, der Pſyche, ihrer Schweſtern ꝛc. die uns durch Form und Individualität des Charakters würden intereſſirt haben; Oder, gleich dem Herumführer des weinenden Kopfs, dieſe Bilder beſtimmter Perſonen in einer für ſich erklärbaren affektvollen Situation zeigen: die traurige Pſyche, den fliegenden Amor, die erzürnte Venus; oder am beſten, ſolche dramatiſche Handlungen wählen, die durch die gemeinſchaftliche Thätigkeit von zwei bis drei Perſonen völlig verſtändlich werden: z. E. Amor und Pſyche, die ſich umarmen, Pſyche, die ihren Liebhaber ſchlafend betrachtet, Amor, der den Armen ſeiner Geliebten entfliehet u. ſ. w.

Eine

Eine detaillirtere Beurtheilung der Gemählde ſelbſt wird den Grund dieſer Forderungen noch mehr ins Licht ſetzen.

Vierzehn fliegende Amorinen füllen die Winkel, die das Gewölbe bildet. Sie tragen die Attribute verſchiedener Götter, welche der Macht der Liebe gehuldiget haben, als Siegeszeichen. Dieſe Figuren erfüllen den Anſpruch, den wir an die einzelne Darſtellung in Thätigkeit zu machen berechtigt ſind, vollkommen, durch den allgemein verſtändlichen Ausdruck des loſen Frohſinns und des Fliegens. Man kann die äußerſte Fruchtbarkeit der Einbildungskraft des Meiſters in den verſchiedenen Stellungen dieſer Amorinen, deren kein einziger dem andern ähnlich iſt, nicht genung bewundern. Ihre Köpfe ſind reizend. Inzwiſchen iſt die Natur des Alters nicht treu genung beobachtet. Die Köpfe ſind zu klein, die Körper zu ausgebildet, der Muskelnbau zu ſtark angedeutet.

Die gröſsern Felder, an der Zahl zehn, nehmen Vorſtellungen einiger Begebenheiten aus der Fabel der Pſyche ein.

1) Venus zeigt ihrem Sohne ihre Nebenbuhlerin an Schönheit, und fordert ihn auf, ſie dadurch zu rächen, daß er ihr eine unzüchtige Liebe einflöße. Amor macht ſich dazu bereit, er zielt auf Pſyche mit dem Pfeile; allein man ſieht dieſen Gegenſtand nicht. Bei dieſer dramatiſchen Darſtellung fehlt die beſtimmte Veranlaſſung zur Thätigkeit. Das Gemählde würde ohne das Localverhältniß mit den übrigen Gemählden nicht verſtändlich ſeyn: Die Vorſtellung iſt alſo mangelhaft.

Einen ähnlichen Fehler kann man

† 2) dem Gemählde der drei Grazien vorwerfen, denen Amor ſeine Geliebte zeigt; Sie fehlt wieder. Die Grazien ſind vortrefflich zuſammen gruppirt, und in reizenden abwechſelnden Stellungen. Die Verſchiedenheit des Charakters iſt ſelbſt in den Tinten des Fleiſches treu beobachtet. Man bewundert vorzüglich den Rücken der einen Göttin, an dem man deutliche Spuren der eigenhändigen Behandlung des Meiſters erkennt.

Ueberhaupt wird dieſes Stück für das Beſte in der Gallerie gehalten. Annibale Carraccio hat es copirt. Inzwiſchen ſind die Formen der Weiber nicht von hoher Schönheit.

† 3) Venus beſchwert ſich gegen die Juno und die Ceres, daß ſie die Pſyche vor ihr verbergen. Der Ausdruck des zürnenden Vorwurfs in der Venus, und der Ablehnung deſſelben in den beiden andern Göttinnen iſt ſchön: Er iſt aber auch vollſtändig. Ich ſehe ein Frauenzimmer das Vorwürfe macht, zwei andere, welche ſie ablehnen. Dies iſt dem Herzen genung, die Billigkeit des Ausdrucks zu prüfen. Ob die Vorwürfe gegründet ſind? Wer kennt nicht die Empfindlichkeit der Damen! Wer wird ſich auf ihre Streitigkeiten einlaſſen! Die Figur der Ceres verdient eine beſondere Aufmerkſamkeit. Annibale Carraccio hat gleichfalls dieſes Gemählde copirt.

4) Venus fährt durch die Lüfte in einem Wagen mit vier Tauben beſpannt, um beim Jupiter um die Strafe der Pſyche zu bitten. Die Begierde anzukommen, die ängſtliche Eile der

Göttin

Göttin iſt vortrefflich ausgedrückt, und allgemein durch ſich ſelbſt verſtändlich: das Süjet iſt dem Raum zur Darſtellung angemeſſen.

5) **Venus beſchwert ſich beim Jupiter über das ihr angethane Unrecht.** Venus hat ganz den Ausdruck eines Weibes, die gern ihrer Sache eine gute Wendung geben möchte, und Jupiter ſcheint ihre Beſchwerden mit einer Güte anzuhören, die gern durch die Aufmerkſamkeit auf die Klagen der Gekränkten beruhigen möchte. Auch dies Süjet iſt nach den vorhero feſtgeſetzten Grundſätzen gut gewählt.

6) **Mercur durchſtreicht die Lüfte, und kündigt unter dem Klange der Trompete demjenigen eine Belohnung an, der den Aufenthalt der Pſyche entdecken wird.** Der Kopf des Mercurs ſtimmt mit der Schönheit des Körpers nicht überein. Man ſchiebt die Schuld auf die Ausbeſſerung. Gegen das Süjet läßt ſich nichts erinnern; ſo wenig als gegen folgendes:

7) **Pſyche von Liebesgöttern unterſtützt, bringt aus der Hölle die Büchſe, welche zu öffnen ihr verboten war, und die das Recept zur Wiedererhaltung verlohren gegangener Schönheit enthielt.** Dieſe Gruppe iſt ſchön gedacht. Der Kopf der Pſyche iſt ſehr reizend, aber die Stellung iſt ein wenig gezwungen.

8) **Pſyche überreicht der Venus dieſe Büchſe.** Pſyche hat einen vortrefflichen Ausdruck von beſcheidener Hingebung in ihr Schickſal, und eben ſo vortrefflich iſt der Ausdruck des Erſtaunens der Göttin untermiſcht mit Aerger über die Erfüllung einer Aufgabe, an der ihre Feindin ſcheitern ſollte. Die beſchei-

dene Ueberreichung einer Gabe, die misfällt, iſt ein allgemein verſtändliches Süjet zur ſichtbaren Darſtellung.

† 9) Amor bittet den Jupiter, den Qualen ſeiner Geliebten ein Ende zu machen. Jupiter liebkoſet den artigen Knaben mit ein wenig zu viel Innbrunſt, um nicht ſchlüpfrige Nebenideen zu veranlaſſen. Dieſer Vorwurf trifft aber nur die Art der Ausführung, nicht die Wahl des Süjets. Ein Alter, der einen Knaben liebkoſet, iſt ein gewöhnlicher Auftritt. Sind es nicht Jupiter und Amor, ſo ſind es Vater und Sohn.

10) Mercur führt Pſyche zum Himmel. Der Kopf der Pſyche iſt ſehr ſchön, aber der Körper etwas ſchwerfällig, und eben dieſen Vorwurf kann man auch dem Mercur machen, ſo ſchön er auch übrigens iſt.

Eine wohlgefällige Anordnung der Stellungen, eine ſehr richtige Zeichnung, ſowohl des Nackenden als der Gewänder, ein unvergleichlicher Ausdruck, machen die allgemeinen Vorzüge dieſer Gemählde aus: Aber eben ſo allgemein verdienen ſie auch den Tadel zu ſtark angedeuteter Muskeln, vorzüglich in den weiblichen Körpern, und einer Färbung, die zu ſehr ins Rothe und Schwarze fällt. Vielleicht kommen dieſe Fehler nicht auf die Rechnung Raphaels, ſondern ſeiner Schüler, und derjenigen, die dieſe Gemählde ausgebeſſert haben.

Raphael, ein dramatiſches Genie.

Ich gehe nun zu den größeren Compoſitionen über, in denen ich unſern Raphael in aller ſeiner Größe finde. Raphael war zum dramatiſchen Mahler gebohren, das zeigen alle ſeine Werke. Ausdruck einer thätigen Seele, iſt ſo ſehr Hauptzug in ſeinem

ſeinem Charakter, daß er ihn auch dahin gebracht hat, wo bloße ſichtbar ſinnliche Beſchreibung, Darſtellung einer ruhigen Seele, dem Sujet angemeſſener geweſen wäre. [1])

Das eine große Gemählde an der Mitte der Decke, und zwar rechter Hand vom Eingange in den Saal ab, zeigt die Götterverſammlung, vor denen Venus und ihr Sohn ihre Sache vertheidigen.

Dieſer Zeitpunkt iſt aus der Geſchichte der Pſyche ſehr glücklich herausgehoben, um einen beſtimmten, vollſtändigen und abwechſelnden Ausdruck zu motiviren. Ich will von dieſem und der Anordnung zuerſt reden.

Venus und Amor ſtehen am rechten Orte, um dem Beſchauer in die Augen zu fallen; Mit der Stellung zeigen ſie den gegenſeitigen Streit an, aber ihre Augen ſind wie billig auf den Präſidenten des Gerichts, auf Jupiter gerichtet. Dieſer ſitzt an dem einen Ende des Bildes als dem vornehmſten Platz der Scene in allen Gemählden, welche den Ort einer großen Verſammlung im Profil zeigen: Und dies dürfen wir bei keinem Gemählde Raphaels vergeſſen. Zu ſeiner Zeit waren die Regeln der Luft und Linienperſpektiv, der Haltung, noch nicht zu der Vollkommenheit gebracht als jetzt. Man nahm das Licht noch außerhalb dem Bilde, nicht in dem Bilde ſelbſt, überhaupt aber den Rahmen nicht als ein abgeſondertes Theater an. Man durfte alſo die Scene nicht ſo vorſtellen, als wenn man ſie von vorn zu ſähe, und nun die Figur, welche den vorzüglichſten Platz

1) Man vergleiche den erſten Theil, S. 145.

bei groſsen Verſammlungen einnehmen ſollte, welcher dem Eingange des Gebäudes immer gegenüber iſt, in die Mitte des Bildes, die Umſtehenden aber perſpektiviſch zu beiden Seiten hinſetzen: Denn dadurch würde die Hauptfigur zu ſehr ins Dunkle gehalten ſeyn; Sondern man nahm an, der Beſchauer ſtehe mitten auf dem Plane des Bildes, und ſehe die handelnden Perſonen ſich gegen über, die vornehmſte Perſon oben, die niedrigſte unterhalb, und das Ganze meiſtens im Profil. Dieſe Anmerkung ſcheint mir nicht überflüſsig.

Jupiter alſo ſitzt an dem einen Ende des Bildes und zwar auf einem erhöheten Sitze von Wolken. Auf ſeiner einen Seite Juno, Pallas, Diana, auf der andern Neptun und Pluto.

Jupiter zeigt die prüfende ernſte Mine der Unpartheilichkeit; aber dieſe ſowohl als die Stellung würden ſich mehr für einen irrdiſchen Richter als für den himmliſchen ſchicken. Er lehnt ſich auf den Ellnbogen, den er aufs Knie ſtützt. Neptun hat das Anſehen eines gutherzigen Murrkopfs, mit mehr lebhaftem als ſicherem Gefühl für Recht und Unrecht; und dem Pluto dürfte man ſchon wagen, im Vertrauen auf die in ſich gezogene ſchnellblickende Mine da, ein Sümmchen Gold bei Wegelang in die Hand zu drücken. Beiden Brüdern ſcheint die Venus nicht miszubehagen, aber Pluto blickt ſie nur verſtohlen und von der Seite an. Dagegen ſinkt die Schale bei den drei Göttinnen auf des Cupido Seite.

Mars iſt ganz für die Venus: und Apollo, der Ricaneur, ſcheint mit dem Bacchus darüber zu ſcherzen. Das gute ehrliche Blut, der Hercules, iſt

ziem-

ziemlich indifferent bei dem Ausgange der Sache, ſo ſcheinen es auch Vulkan und zwei Flußgötter, von denen der eine doch beinahe ungeduldig werden möchte, daß über das Hin- und Herſprechen ſeine Ambroſia verraucht. Vielleicht ſehe ich aber auch hier mehr, als der Mahler hat ſehen laſſen wollen, darum mag ich von dem Ausdruck in der Figur des Janus lieber ganz ſchweigen.

Zuletzt kommen noch zwei Figuren, welche ſich freilich nicht ganz in dieſen ſichtbaren Auftritt ſchicken. Es iſt Mercur, welcher der Pſyche die Schale der Unſterblichkeit reicht. Wird hier bereits, wie es ſcheint, das Urtheil vollſtreckt, über deſſen künftigen Inhalt man noch am obern Ende ſtreitet; ſo geht hier eine doppelte Handlung vor, und das Bild enthält eine fehlerhafte Zuſammenſtellung progreſſiver Momente.

Die Fabel hat den Mahler verführt, denn nach dieſer ließ Jupiter zu gleicher Zeit, als er die Verſammlung der Götter hielt, die Pſyche durch den Mercur in den Himmel bringen: aber man ſieht aus dieſem Beiſpiele aufs neue, wie wenig dem Künſtler mit der Autorität des Dichters gerathen iſt. [2])

Um die Knie der Pſyche windet ſich ein kleiner Amor, der lüſtern nach der Schale blickt.

Die

2) Einige glauben in der Figur der Pſyche eine Hebe zu ſehen. Aber dieſe Meinung wird dadurch widerlegt, daß der Künſtler den Ganymedes in dem folgenden Bilde ſchon Mundſchenkers Dienſte thun läßt.

Die Figuren ſind nach Art eines Basreliefs angeordnet, und in dieſer Vorausſetzung gut.

Noch ein Wort von der Wahl der Formen und der Stellungen. Weder Venus noch Amor haben die idealiſche Schönheit, die man an ihnen erwarten ſollte. Die drei Brüder, Jupiter, Neptun und Pluto ſtimmen in einem ähnelnden Familienzuge überein, der ſich jedoch in jedem zu einem individuellen Charakter modificirt. Minerva hat einen Reiz, der ſich nicht zu ihrem Charakter ſchickt. Die beiden Göttinnen neben ihr ſind nicht ſchön. Mercur nebſt der Pſyche und dem Amor, der ſich um ihre Knie windet, machen die ſchönſte Gruppe auf dem Bilde aus. Am Hercules und an den Flußgöttern ſind die Muſkeln mit einer Stärke angedeutet, worin ſie ſich nur bei geſchundenen Körpern denken laſſen. Im Ganzen iſt die Zeichnung mehr richtig als edel. Die Gewänder ſind vortrefflich. Die Färbung fällt ins Rothe in den Lichtern, ins Schwarze in den Schatten. Maratti hat an dieſem Gemählde vieles retouchirt.

† Das andere von dieſen beiden Mittel-Gemählden ſtellet die Vermählung der Pſyche und des Amor, oder vielmehr den Schmaus, den die Götter bei dieſer Gelegenheit halten, vor. Die Ausführung ſoll von Fattore ſeyn.

Gedanke, Anordnung, Ausdruck, Stellungen, Zeichnung und Drapperie ſind lauter ausgezeichnet ſchöne Theile in dieſem Bilde. Amor und Pſyche ſitzen in der Mitte des Tiſches, verſunken im Entzücken, ſich, nach ſo vielen überſtandenen Gefahren, forthin ungeſtört dem Genuß der Liebe überlaſſen zu können.

können. Sie ſind nur mit ſich ſelbſt beſchäfftigt: Aber die fröliche Veranlaſſung des Feſtes ſetzt auch die übrigen Gäſte in muntere Stimmung. Jupiter ſcheint die Sorgen der Regierung beim ſüßen Nektar vergeſſen zu wollen: Ganymed reicht ihm kniend die volle Schale; ſein Weib ſucht ihn einzuladen, ſich mehr mit ihr zu beſchäfftigen. Neptun überläßt ſich der Umarmung der Amphytrite; Hercules koſet mit Hebe, und dieſe Gruppe iſt vorzüglich ſchön; Vulcan iſt Koch; Bacchus beſorgt den Wein: die lieblichen Horen ſtreuen Blumen aus; die Grazien ſalben das Haupt der Neuvermählten; Apollo führt ſpielend die Muſen an, und Venus, eine der ſchönſten Figuren des Bildes, Venus ſelbſt tanzt zu Ehren des feſtlichen Tages. Nur Pluto und ſein Weib ſcheinen an der allgemeinen Freude keinen Antheil zu nehmen.

Dieſes Gemählde, ſo wie alle übrigen in dieſer vorhin offenen Gallerie, waren dem Wind und Wetter beſtändig ausgeſetzet. Sie hatten ſehr gelitten, als Carlo Maratti es übernahm, ſie auszubeſſern. Vielleicht ward er dieſen herrlichen Kunſtwerken ein gefährlicherer Feind, als der Unbeſtand der Jahrszeiten. Der grelle blaue Grund, den er ihnen gab, zerſtört alle Haltung, ſo daß die Figuren wie ausgeſchnitten darauf geklebt ſcheinen.

* * *

Zweiter Saal zur Linken.

Nur das Gemählde der Galathea iſt dem Raphael beizulegen. Die übrigen Mahlereien ſind nicht vom ihm, wie Hr. Dr. Volkmann ganz

Raphaels Galathea.

irrig

irrig behauptet,[3]) ſondern von Baldaſſero Peruzzi da Siena und von Sebaſtiano del Piombo.

† Die Galathea Raphaels iſt ſtehend abgebildet in einem Wagen beſpannt mit zwei Delphinen, deren Zügel ſie ſelbſt leitet. Zur Seite umarmt ein Triton eine Nereide, ein anderer Triton ſtößt in eine Meer-Trompete, und weiterhin ſitzt noch eine andere Nereide auf dem Rücken eines dritten Tritons. Amor führt den Wagen der Galathea, Amorinen ſchießen fliegend Pfeile herab. Die Anordnung iſt nicht zu loben, die Figuren ſind zu abgeriſſen von einander, und das Ganze thut wenig Würkung. Dem Kopfe der Galathea ſieht man es an, daß vieles von der urſprünglichen Idee ihrer Schönheit, durch die Reiſe von dem Kopfe des Künſtlers ab in die Hand, verlohren gegangen iſt. Die Augen ſind zu klein, die Naſe iſt zu ſtark. Der Körper der Galathea bis an die Knie iſt ſchön, aber dies Knie iſt zu muſkulös. Die Nereide die der Triton umarmt, iſt ſehr reizend, allein die Schenkel ſind wieder viel zu ſtark. Dieſer Triton ſelbſt ſcheint in der Mitte abgebrochen, und das Untertheil des Körpers kömmt mit der Bewegung der Arme der Schultern nicht überein. Der Amor der den Wagen führt, iſt ſchön gezeichnet. In dem Kopfe deſſelben erkennt man daſſelbe Modell wieder, nach welchem Raphael den Chriſt della Madonna della Seggia zu Florenz gemahlt hat. Die Amorinen in den Lüften haben ſehr reizende Stellungen. Dieſe Verſchiedenheit in der Güte gewiſſer Theile gegen

3) Hiſtor. kritiſche Nachrichten über Italien. Th. II. S. 644.

gegen andere läßt mich glauben, daß entweder das Gemählde gleich bei der erſten Verfertigung von mehr als einer Hand ausgeführt ſey, oder daß es in ſpätern Zeiten retouchiret worden.

Man zeigt hier einen coloſſaliſchen Faunuskopf, den Michael Angelo, um des kleinlichten Geſchmacks in der Galathea Raphaels zu ſpotten, mit Kohlen an die Wand gezeichnet haben ſoll. Jetztlebende Kenner ziehen dieſe Geſchichte ſehr in Zweifel, und ich glaube, mit Recht. Es läßt ſich der Stil des Michael Angelo in dieſem Kopfe nicht erkennen, und er ſcheint im Ganzen dieſes Meiſters nicht werth zu ſeyn.

* * *

In dieſen beiden und einem anſtoßenden Saale ſtehen auch mehrere Bildhauerwerke, und zwar,

In dem erſten Saale der Pſyche:

Ein ſehr angenehmer reizender Kopf einer weiblichen Figur mit dem Helme.

† Ein Jupiter terminalis, von dem Winkelmann [4]) ſagt, daß er einer der ſchönſten Köpfe in Rom ſey.

Ein Euripides.

Eine Fauſtina. Beide Büſten.

Ein bekleideter Hercules mit einem Salbengefäße, und Jole. Die Charaktere der Köpfe gut.

In

4) S. Winkelmann, G. d. K. S. 467.

* * *

In dem Zimmer der Galathea.

Venus Callipyga.

† Venus Callipyga oder Callipygas, [5]) Statue. Die Göttin ſieht mit zur Seite gebogenem Kopfe

5) Die Venus hatte unter dieſem Nahmen einen Tempel in Sicilien, der durch folgende Begebenheit entſtanden war. Zwei ſchöne ſicilianiſche Bauermägdchen ſtritten darüber, wer von ihnen beiden den ſchönſten Hintern hätte, und zwar auf öffentlicher Landſtraße. Ein vorübergehender Jüngling ward herbeigerufen, den Streit zu entſcheiden, und nachdem man ihn in den Stand geſetzt hatte, ein ſachverſtändiges Urtheil durch die Vergleichung der Theile, die den Streit veranlaßten, zu fällen, ſo fiel dies für die älteſte aus. Er hatte ſich nicht ungeſtraft mit den geheimen Reizen dieſes ſchönen Mägdchens bekannt machen dürfen. Er verliebte ſich in ſie, und verfiel nach ſeiner Zuhauſekunft in eine Krankheit. Die Urſach derſelben entdeckte er ſeinem Bruder; dieſer ſuchte die Mägdchens auf, und verliebte ſich in die jüngſte. Der Vater, der einen anſehnlichen Rang unter ſeinen Mitbürgern behauptete, wollte anfänglich nicht in die Heirath ſeiner Söhne mit Perſonen von ſo ungleicher Abkunft willigen. Endlich ſiegte die Liebe, und die Mägdchen widmeten der Venus einen Tempel, worin ihre Bildſäule in derjenigen Stellung aufgeſtellet wurde, die den Grund zu ihrem gelegt hatte.

Der Herr Hofrath Heyne Antiq. Aufſätze, 1ſtes Stück, S. 153. glaubt, daß auch bei dieſer Vorſtellung die Idee von einer Venus, die aus dem Bade kömmt, zum Grunde liege.

Kopfe auf den ſchönen Hintern zurück, der ihr den Nahmen gegeben hat. Der Kopf, der linke Arm und beide Beine ſind modern; und ſelbſt dasjenige, was alt iſt, verdient im Ganzen nicht das größte Lob. Inzwiſchen ſind diejenigen Theile, durch die ſie gefallen ſoll, nicht ohne Reiz. Das Gewand, das unterwärts in ſteife Falten ausgehet, dient der Figur zu gleicher Zeit zum Tronk. Ein ſehr unglücklicher Gedanke.

Zwei Statuen der Venus, die halb kniend mit vorgebogenem Körper auf den Zehen ruhen, und wahrſcheinlich in der Stellung abgebildet ſind, wie ſie ſich aus dem Bade erheben. [6])

Büſten.

Ein ſchöner Kopf mit einem Schleier bis unter das Kinn verhüllt. Man giebt ihm die Benennung einer Veſtalin.

Büſte eines Antinous, die nicht vollendet iſt, und modern ſcheint.

† Ein ſchöner Kopf, der in die Höhe ſieht und den Hals zur Seite wendet. Die Naſe iſt modern. In Rom nennet man dieſen Kopf Demoſthenes, in Deutſchland hält man den Gipsabdruck für den Kopf des Schleifers in Florenz. Beide Benennungen ſind gewiß falſch. Man ſieht die Spur eines Riemens, welcher ein Degengehenk geweſen ſeyn kann, und deutlich anzeigt, daß dieſer Kopf zu einem verloren gegangenen Rumpfe gehöret hat. Er iſt ſchön. Büſte des Demoſthenes.

† Ein

6) S. den Pallaſt Giuſtiniani.

Büſte des Homers.

† Ein ſchöner Homerskopf. Er hat zwar viel gelitten, und iſt an einigen Stellen reſtaurirt, dem ohngeachtet von vortrefflichem Charakter und ſchöner Ausführung. Es iſt der beſte von den Köpfen, die man unter dieſer Benennung kennt.

Euripides, Socrates und einige Unbekannte.

* * *

In einem dritten Zimmer.

Coloſſaliſcher Kopf Cäſars.

† Ein vortrefflicher coloſſaliſcher Kopf des Jul. Cäſar. Er erfüllet beſſer als die übrigen, die Idee, die wir uns von dem Größten der Sterblichen machen. Aber eine kränkliche Mine behält er immer. [7]) Der Hinterkopf fehlet. Er ſteht auf einem Altare, an dem man mehrere Gottheiten in Basrelief ſiehet.

Ein ſchöner Kopf Jupiters.

† Eine ſchöne Begräbnißurne, oder Sarcophag mit mehreren Göttheiten.

Eine Gruppe, die der Sonderbarkeit wegen merkwürdig iſt. Ein Fleiſcher ſteckt ein Schwein in einen Keſſel, während daß ein Knabe das Feuer anbläſt.

Ein Kopf eines Sclaven der im Bade aufwartet. Er hat viele Aehnlichkeit mit den Köpfen der Statuen, die man unter dem Nahmen des Seneca kennt.

Ein weiblicher Kopf, der einer der Töchter der Niobe gleicht.

Eine

7) Wir wiſſen, daß Cäſar mit der Epilepſie behaftet war.

Eine Statue zu Pferde, halb Lebensgröße. Man hat dem Reiter einen modernen Kopf des Druſus aufgeſetzt. Dies iſt nicht die einzige Ergänzung, die das Werk hat leiden müſſen, das überhaupt zu den mittelmäßigen gehört.

* * *

Zimmer im zweiten Stockwerk.

In dem erſten.

Die Werkſtatt des Vulcan. Man giebt dies Gemählde al Freſco für Raphaels Arbeit aus. Es iſt aber ſo übermahlet, daß man kaum von der erſten Idee des Künſtlers urtheilen darf.

Rund herum findet man Mahlereien zu denen die Gegenſtände aus den Verwandlungen des Ovidius genommen ſind. Sie ſcheinen von Giulio Romano zu ſeyn. Man findet ſehr vernünftig gedachte Figuren bei Figuren in ſehr übertriebenen Stellungen.

* * *

Zweites Zimmer.

Zimmer mit Mahlereien von Giulio Romano.

Ganz mit Mahlereien von Giulio Romano verzieret. Sie haben ſtark gelitten, und ſind retouchirt.

Das erſte ſtellt die Hochzeit des Alexander mit der Roxane vor. Die Compoſition iſt allerliebſt, obgleich hauptſächlich aus einer ähnlichen Vorſtellung Raphaels in der Villa Olgiati, wovon bereits geredet iſt, entlehnt. Ja! der Künſtler hat ſogar einzelne Figuren aus dem eben angezeigten Gemählde, und aus andern Gemählden ſeines Meiſters

genommen: z. E. die Frau die das Gefäß auf dem Kopfe trägt, aus dem Incendio del Borgo. Dem ohngeachtet bleibt dem Giulio Romano noch das Verdienſt einiger ſehr reizenden Zuſätze von ſeiner eigenen Erfindung: z. E. einiger ſchönen Köpfe, und des äußerſt lieblichen Amors, der Roxanen auskleidet.

Das zweite Gemählde ſtellet den Alexander und die Familie des Darius vor. Die Compoſition iſt ſchön, man ſieht, wie le Brun ſie zu nutzen gewußt hat. Aber über die Ausführung wage ich nicht zu urtheilen, da von des Meiſters Hand nur einige wenige Figuren linker Hand übrig ſind. Der Reſt iſt übermahlt. [8])

Das

Nachricht über die Familie des Darius von Paolo Veroneſe, im Pallaſt Piſani zu Venedig.

8) Ich kann mir hier nicht das Vergnügen verſagen, einer Vorſtellung der Familie des Darius im Pallaſt Piſani zu Venedig zu erwähnen, die mir unter mehreren ähnlichen, durch die vortreffliche Abwechſelung in dem Ausdruck der Affekten eine vorzügliche Aufmerkſamkeit zu verdienen ſcheint. Sie iſt von Paolo Veroneſe, und nach meinem Gefühle die beſte Compoſition dieſes Meiſters. Ich will nur mit ein Paar Worten den Gedanken berühren. Die unglückliche Familie liegt zu des Helden Füßen, der noch nicht tröſtet, ſondern die erſte Regung des Mitleids zu empfinden, den erſten beſtürzten Rückblick auf die Unbeſtändigkeit des Schickſals zu werfen ſcheint. Dieſer Augenblick iſt ſehr glücklich gewählt, denn er intereſſirt uns ſchon für den Alexander, und nimmt uns nichts von der Theilnehmung an der Ungewißheit, worin wir die Familie des Darius über ihr Schickſal ſehen. Die Mutter,

eine

Das dritte ſtellet den Alexander vor, der den Bucephal zähmt. Auch hier hat der Künſtler den Heliodor ſeines Meiſters vor Augen gehabt.

An dem Plafond ſiehet man einige kleine Gemählde grau in grau gemahlt, von demſelben. Man erkennt zu wenig davon, um mit einiger Zuverläßigkeit darüber urtheilen zu dürfen.

Giulio Romano ward 1492 zu Rom gebohren, und ſtarb 1546. So lange er nach den Zeichnungen ſeines Meiſters, Raphaels, und unter deſſen Augen arbeitete, war ſeine Zuſammenſetzung weiſe, und ſeine Zeichnung richtig: aber in der Färbung unterſchied er ſich gleich durch gar zu ſchwarze Schatten und zu rothe Lichter der Carnation. Seine Ausführung war übrigens ſehr beſorgt, und man kann ſogar ſagen, geleckt. Bemerkungen über den Stil des Giulio Romano.

eine betagte Frau, die für ſich nichts mehr erwartet, nichts mehr fürchtet, ſpricht, flehet für die Ihrigen. Die Königin auf der das ganze Gefühl des Verluſts ihres vorigen glänzenden Standes liegt, iſt in ſtumpfen Schmerz verſunken. Die älteſte Tochter in den Jahren, wo das auftreibende Herz noch durch keine Verſagungen den Geſetzen des Schickſals zu huldigen gelernt hat, fühlt die ganze Erniedrigung ihres Zuſtandes. Sie, die Tochter eines Königs, zu den Füßen des Siegers! Ein edler Unmuth ſchwellt ihre Lippen, und ſie blickt mit ärgerlicher Verachtung auf die Krone herab, die ſie in den Händen trägt. Das jüngſte Kind hingegen zeigt die Gleichgültigkeit, die ſeinem ſorgloſen Alter eigen iſt.

Sobald er ſich aber nach Raphaels Tode ſeiner eigenen Willkühr überlaſſen ſahe, ward er durch ſeine brennende Einbildungskraft zu Ausſchweifungen jeder Art fortgeriſſen. Vielleicht darf man auch ſagen, daß er nur übertrieb, um dem Vorwurf, blos Kopiſt zu ſeyn, zu entgehen. Denn häufig findet man noch Diebſtähle, die er an den Werken ſeines Vorgängers begangen hat. Er ſetzte ſie aber auf eine biſarre Art mit ſeinen eigenen nicht minder biſarren Erfindungen zuſammen. Daran, und an ſeinen grämlichen Männerköpfen, an den Gelenken, die mit Muskeln und Knörpeln überladen ſind, an der krebsrothen Fleiſchfarbe erkennt man ihn am leichteſten wieder. Seine Zeichnung ward nun incorrekt, er fieng an, im Geſchmack der Florentiniſchen Schule, die Muskeln zu ſtark anzudeuten, und weil er gar zu geſchwind arbeitete, ſo ward die Behandlung vernachläßigt.

Pallaſt der Franzöſiſchen Academie.

Seitdem Academien, Kunſtſchulen, errichtet worden, ſagt man, ſind keine große Künſtler mehr gezogen! Urſachen des Verfalls der Künſte in neuern Zeiten.

Daß ſeit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ſeit der Zeit als die Schulen der Künſtler öffentliche Anſtalten wurden, die großen Meiſter ſeltener geworden ſind, iſt durch die Erfahrung außer Zweifel geſetzt: Nicht aber dadurch die Frage entſchieden: ob die Errichtung der Academien eine begleitende Erſcheinung des Verfalls der Kunſt ſey, oder der Grund deſſelben und die Urſach?

In dem Begriff einer Academie an ſich ſelbſt, ſcheint wenigſtens nichts nachtheiliges für die Ausbildung des jungen Künſtlers zu liegen. Eine Anſtalt, die ihm täglich Gelegenheit verſchafft, nach den gewählteſten Formen nackender männlicher Körper zu arbeiten: Eine Anſtalt, die rund um den Zögling her Sammlungen von Gemählden, von Kupferſtichen, von Gipsabgüßen der Antiken, von Büchern verſammlet; in der geſchickte Männer in jedem Theile der Kunſt ihre Erfahrungen und den darauf gebaueten Rath mittheilen; mit der nicht ſelten Penſionen verbunden ſind, die den angehenden Künſtler über die ſtörende Sorge für drückende Bedürfniſſe hinausſetzen: die endlich durch die Vereinigung mehrerer Jünglinge von den beſten Hoffnungen den größten Sporn zu höherem Verdienſt, die Nacheiferung, erweckt

weckt und unterhält; Was, frage ich, kann eine solche Anstalt der Ausbildung des jungen Künstlers für Hindernisse in den Weg legen? In der That! es scheint, als setze man auf die Rechnung der guten Academien viel mehr, als sie verschuldet haben.

Denn wie viel andere Ursachen dieses nicht abzuleugnenden Verfalls der Künste lassen sich bei einigem Nachsuchen nicht auffinden? Zuerst: — man mag es für Aberglauben halten oder nicht, — die gleiche Fähigkeit der Köpfe zu allen Künsten in jedem Jahrhundert, kann ich nach meiner Kenntniß der Geschichte der bildenden Kunst nicht annehmen. Dem begränzten Auge des Sterblichen scheint der Umstand, daß Raphael, Correggio, Tizian, alle beinahe zu der nämlichen Zeit an verschiedenen Orten als Lichter der Kunst hervorgiengen, daß gleich nach ihrem Tode die Kunst wieder sank, bis in Bologna die Carracci mit ihren Schülern ohne besondere Aufmunterung sich wiederum hervorthaten, zum Theil nur dadurch erklärbar, daß diese Genien so glücklich für die Künste gebohren wurden. Was hindert uns anzunehmen, daß, so wie die Fruchtbarkeit der Erde in Hervorbringung der Kornarten in gewissen Jahren abwechselt, so auch gewisse Zeiten in Zeugung besonders organisirter Köpfe ergiebiger sind als andere?

Ganz will ich inzwischen die Erscheinung großer Künstler in gewissen Epochen, aus einer so wenig erklärenden Ursache nicht erklären. Nein! der Geschmack gewisser Zeitalter an bestimmten Arten des Vergnügens ändert sich, und muß sich ändern, da die Bedürfnisse desselben nicht in der Nothwendigkeit, sondern im Wohlstande ihren Grund haben. So

bald

bald der verſatile lüſterne Gaumen der bloßen Schlürfer für den Reiz der einen Koſt unempfindlich geworden iſt, ſo verfällt er auf eine andere, welche wenigſtens die Neuheit vor jener zum Voraus hat. Seitdem die Kirchen und Palläſte Roms mit Schildereien und Statuen ſattſam gefüllt ſind, um die Nachkommen der ausſtattenden Stifter und der Beſitzer derſelben der Mühe, ſie zu meubliren, zu überheben: ſeitdem die Meiſterſtücke der bildenden Künſte denen, die darunter aufgewachſen ſind, haben gewöhnlich werden müſſen, und nur beibehalten werden, um den weniger geſättigten Fremden zur Bewunderung und zum Geldaufwande herbeizulocken; ſeitdem hat die Muſik die Mahlerei und Sculptur verdrungen. Umſonſt läßt hier und da ein Fremder noch ſparſam ein oder das andere Stück verfertigen, um es in entfernte Gegenden des Nordens mit ſich fortzuſchleppen: Die größte Belohnung des Künſtlers, der Werth, der vor ſeinen Augen auf ſein Werk gelegt wird, die Achtung des ihn umgebenden Publici, ſelbſt der Neid ſeiner Nebenbuhler, fällt weg: täglich wird der Geldgewinnſt mehr und mehr die Vergütung ſeiner Arbeit, und täglich ſinkt die Kunſt tiefer zum Mittel des Erwerbes herab.

Monarchen, die ihr die Künſte beſchützet, ſie ſind Töchter republikaniſcher Freiheit! Ihr verdient unſere Verehrung, wenn ihr Liebkoſung und Geldſummen an den Künſtler mit milder Hand ausſpendet: aber glaubt nicht, daß ihr etwas anders damit vermöget, als ſie vor dem gänzlichen Erſterben zu bewahren! Nur der allgemeine Enthuſiasmus eures Volks giebt ihnen wahre Nahrung und Leben! Kein

genügsameres Geschöpf als ein Künstler, aber auch kein stolzeres! Trocken Brod, ein aufgespanntes Tuch und das Gefühl öffentlicher allgemeiner Achtung, das ist sein Bedürfniß, sein Leben und sein Himmel!

Ein sehr wichtiger Grund, warum unsere gegenwärtige Künstler ihren Vorgängern nicht mehr gleich kommen, liegt darin, — daß sie ihre Nachfolger sind. In den ernsthafteren Wissenschaften ist die Grundlage der Kenntnisse, durch welche wir zur Entdeckung neuer Wahrheiten geführt werden, immer das leichteste. Der Schüler steht nach ein Paar Jahren anhaltenden Fleißes immer da, wo der Meister aufhört und fährt nun fort zu bauen. Das Werk geht von Generation zu Generation: Wer vermag dessen Höhe und Umfang zu bestimmen? Oft reißt man wieder ein, oft flickt man an: der letzte hat immer den größten Anspruch auf unsere dankbare Bewunderung, wenn er seinen Zeitgenossen als Erfinder erscheint. Besitzt er die Kenntnisse seiner Vorgänger neben seinen eigenen: gut! wo nicht, er ist darum nicht der minder große Mann, weil er der kleinere Gelehrte ist.

Ganz anders verhält es sich mit den schönen Künsten. In ein Paar Menschenaltern kömmt man über die rohen Versuche der Nachahmung weg, und hier gewinnt der Nachfolger jener Meister, die durch zeitspillige Irrungen die Handgriffe der mechanischen Behandlung, die Regeln der Symmetrie, der Proportionen, des Knochenbaues, der Perspektive u. s. w. erst ausfinden mußten. Aber nun ist auch alles geschehen, was das frühere Jahrhundert für die folgenden thun konnte, das heißt: Das Wenige blos Wissenschaftliche, was dabei zur Anwendung kommen kann,

kann, ist ausgefunden. Nach dieser Zeit fängt nun jeder angehende Künstler in denselben Jahren seines Lebens wieder da an, wo sein Vorgänger nicht aufhörte, sondern anfieng. Er muß so wie jener seine Hand und sein Auge an Richtigkeit gewöhnen: er muß so wie jener Handwerker werden, ehe er Künstler werden kann: er muß alle Vorzüge des ersten in sich vereinigen, und was schlimmer ist, er muß noch solche hinzufügen, die ihm einen besondern Grad der Aufmerksamkeit von seinen Zeitgenoßen sichern können. Hier aber häufen sich die Schwierigkeiten mit jedem Jahre.

Der Umfang der Vorwürfe, durch deren Darstellung Herz und Einbildungskraft interessiret werden, kömmt in keine Vergleichung mit dem Umfange von Kenntnissen, die unserm Kopfe Beschäfftigung gewähren. Der erste der wählt, sucht das Prägnanteste heraus: der nächstfolgende nimmt den Ueberrest, und die darauf folgenden stellen dasjenige vor, was schon gewählt ist, oder stellen dieselben Sujets, immer den Menschen mit seinen Leidenschaften, immer die Natur mit ihren Grundmodifikationen, unter den zufälligen Abwechselungen des Costume vor. Die ersten sind eigentlich nur Schöpfer, Erfinder des Sujets; die Nachfolger nur Bekleider, Ueberlieferer in einem andern Vortrage: und wehe diesen letzten, wenn sie Erfinder seyn wollen! Sie werden witzig anstatt wahr zu seyn, und endlich gar nur gelehrt.

So viel schwerer ist der Stand des neuen Meisters gegen den des alten in Rücksicht auf die Erfindung: sehen wir auf die Schwierigkeiten der Ausführung, wir finden sie nicht vermindert.

Das

Das Genie, das die Kunst aufnimmt, wenn sie das Alter der Kindheit verlassen hat, fürchtet noch keine Vergleichung, keinen bestimmten Geschmack, keine festgesetzte Begriffe über Wahrscheinlichkeit unter seinen Zeitgenossen. Findet es wie Raphael, daß Zeichnung und Ausdruck die Wege sind, von der Darstellung eines lebenden Wesens zu überzeugen, es geht ihnen nach: sieht es wie Correggio den Zauber der Harmonie und des Helldunkeln für die würksamsten Ueberredungsmittel an, es ergreift sie: und hält es endlich, wie Tizian, die Färbung für den wesentlichen Theil der Nachahmung; gut! so wendet es alle seine Kräfte an, sich diesen zu eigen zu machen. Es liefert mithin die Gegenstände, wie es sie sieht, und da es dem großen Haufen, der immer blindlings folgt, im Wahrnehmen vorgeht, so leitet es dessen Auge nach Gefallen.

Nicht so der Nachfolger, und würde er ein Raphael, Tizian und Correggio mit allen ihren Anlagen aufs neue gebohren, er kann nicht sie seyn, weil er nach ihnen kömmt, weil ihm die Unbefangenheit fehlt, die Sicherheit, die Freiheit seiner eigenen Anschauungsart zu folgen. Ihm fallen die Contouren der Form am meisten auf, aber weil er in Venedig wohnt, so muß er seine Kräfte aufs Colorit wenden: Er fühlt wie Correggio, aber er lebt in Rom und mahlt wie Raphael. Leuchtet es nicht klar in die Augen, daß derjenige, der einen bestimmten Stil vor sich sieht, der schon Glück gemacht hat, nur mit der äussersten Aengstlichkeit einen andern wählen dürfe, der nur ihm der wahre scheint; einen Stil, der, wenn er auch der wahre seyn sollte, in einer Kunst, deren Wahr-

heit

heit nur Wahrscheinlichkeit ist, seinen Zeitgenoßen immer unwahr scheinen wird?

Aber der Nachfolger ist ein kühnes Originalgenie: kühn und ehrsüchtig, wie alle diejenigen, die fremde Fesseln nicht vertragen können. Er geht seine eigene Bahn: Aber wie? Er studirt den Beschauer, und seine Schwächen mehr als die Natur; er wählt nicht was wahr ist, sondern was Aufsehn machen kann; stellt so hin, wie man mit schiefem Blicke sieht, wird von seinen Zeitgenossen bestaunt, besungen und bezahlt wie sein wahrerer Vorgänger, und von den Nachkommen über seinen noch dreisteren Schüler vergessen.

So zeigt uns die Geschichte der Kunst einen Baroccio, einen Tintoretto, einen Zuccheri.

Eben so häufig aber hatten auch die ersten Künstler sclavische Nachahmer angezogen, welche nicht die Natur, sondern die Werke ihrer Vorgänger studirten, und ihren Darstellungen die verdoppelte Untreue, des Abfalls des Originals gegen die Natur, und der Copie gegen das Original, mittheilten.

Unterdessen waren Critiker aufgestanden, welche in ihrem Kopfe das Ideal einer vollkommenen Darstellung aus verschiedenen Gemählden, die in einzelnen Theilen ihre Forderungen befriedigt hatten, zusammensetzten. Zeichnet wie Raphael, sagten sie zu dem angehenden Künstler, färbet wie Tizian, beleuchtet wie Correggio, und ihr werdet neu seyn, indem ihr zuerst vollkommen seyd. Es fanden sich Männer von Scharfsinn, welche diese Bahn betraten. Die Carracci und ihre Schüler leisteten so viel, — als man in der Vereinigung so vieler Vollkommenhei-

ten

ten leisten kann, d. h. weniger als ihre Muster in einzelnen Theilen, und mehr als jene in der Zusammenstimmung derselben in einem Werke.

Das war noch nicht hinreichend. Die Forderungen wurden immer größer. Die Franzosen und Engelländer bemeisterten sich der Kunst. Diese Nationen, die immer noch mehr denken als empfinden wollen, legten dem Künstler eine vollkommene Kenntniß der Geschichte, der Fabel, u. s. w. auf. Nun soll er ihren Witz beschäfftigen, sie auf philosophische Betrachtungen leiten, und der Himmel weiß! was nicht alles leisten. Will er sein Glück machen, er muß ein Mann von Welt seyn, feine artliche Manieren haben, über die Kunst poetisch philosophisch schwatzen können, und das in mehreren Sprachen.

Wie unendlich hat sich also der Umfang von Forderungen vermehrt, die man seit Raphaels, Correggio's und Tizians Zeiten an den Künstler macht! Kaum weiß er, womit er unter so vielen Beschäfftigungen den Anfang machen soll. Bald zeichnet er, bald lernt er tanzen, bald studirt er die Aesthetik, bald nimmt er Unterricht in fremden Sprachen; erhält von Allem eine superficielle Kenntniß, und kommt immer von seinem Hauptzwecke mehr und mehr ab.

Dies sind, wie ich glaube, die Hauptgründe, warum wir gegenwärtig so viel weniger große Künstler zählen als sonst. Einmal, weil wahrscheinlich nicht so viele Menschen mit so bestimmten Fähigkeiten zur Kunst gebohren werden, als sonst: Zweitens, weil diese Fähigkeiten durch die verminderte Liebhaberei eine andere Richtung bekommen haben; und Drittens, weil die Schwierigkeiten zur Ausbildung durch die

abschre-

abschreckenden großen Beispiele der vorausgegangenen Künstler, und durch die erhöheten Forderungen der Zeitgenoßen, welche nur anschauen, vermehret sind.

Also wären die Academien bei dem Verfall der Künste wohl ausser aller Schuld? Das sage ich nicht. Ich sage nur, daß sie nicht erste einzige Urheber des Unheils sind; daß sie ihren Theil dazu beigetragen haben, mag ich nicht leugnen. *)

Ueber den Antheil den die Lehrart in den Academien an der verminderten Anzahl großer Künstler hat.

Man kann den Künsten nachhelfen, man kann sie nicht zeugen; Man muß das Genie nicht belehren wollen, man muß es nur aufmerksam erhalten; Will man Schwierigkeiten wegräumen, so können es nur diejenigen seyn, bei deren Ueberwindung die Kunst, die Fertigkeit in der Kunst, nichts gewinnen.

Die Natur, erste Lehrerin des Künstlers.

Nicht blos bei dem einzelnen Künstler, bei ganzen Nationen können wir es bemerken, wie sehr es ihnen vortheilhaft gewesen ist, daß sie in ihrer Ausbildung stufenweise vorgerückt sind. Die Mühe, die Unzuverläßigkeit mit der sie ihre ersten Versuche machten, belehrte sie von der Nothwendigkeit, von dem Nutzen sicherer Regeln: hinreichend mit diesen bekannt, schritten sie erst zum Reize fort. Eben diesen Weg sollte jeder angehende Künstler machen; man sollte ihn zuerst sich selbst überlassen, und ihn nach und nach auf das eigene Ausfinden der nothwendigsten Bestandtheile zur Wahrheit leiten: Wären diese seinem Kopfe und seiner Hand geläufig geworden, dann könnte man den Begriff von Schönheit hinzusetzen.

Dies

1) Ich bitte sehr das, was ich hier von Academien überhaupt sage, nicht von jeder einzelnen zu verstehen. Ich kenne deren sehr wenige.

Dies geschieht nicht bei uns. Man setzt, mit dem Ausdruck: „Der junge Mann muß erst sehen lernen,“ diesen hinter eine fein gestrichelte Zeichnung seines Meisters, deren ungetreuer Reiz diesem vielleicht den Platz eines Professors bei der Academie erworben hat, und läßt ihn wieder nachstricheln. Der junge Mann denkt viel an die Uebereinstimmung seines Vorbildes mit der Natur; er denkt nur an dessen wohlgefällige Form, und ahmt das Zufällige zur Wahrheit mit eben der Treue nach, wie das Nothwendige.

Anders genießt man, anders lernt man, das sollte bedacht werden. Selbst wenn man den Jüngling zur steinernen Nachbildung der Figur bringt, so lehrt man ihn doch nur wieder, wiewohl in erschwerter Maaße, die Natur mit fremden Augen sehen. Was ist die Folge? Daß der junge Künstler, bei der Reproducirung eines Gegenstandes aus der Natur, nicht das liefert, was ihm, sondern was seinem Meister daran aufgefallen ist: nur mit dem Unterschiede, weder so eigenthümlich, noch so richtig, und wahr. Der Copist kann das Wesentliche von dem Unwesentlichen nicht so genau unterscheiden, wie der erste Nachbilder der Natur; er kann unter dem Wesentlichen nicht dasjenige aussuchen, wodurch es ihm am auffallendsten wird, oder wodurch er es wenigstens dem Beschauer seiner Nachbildung vermöge eines besondern Talents vorzüglich auffallend würde gemacht haben. Das junge Genie, das durch ein wahres Colorit eine mittelmäßig gezeichnete Figur als wahr erscheinen lassen könnte, wird, wenn es viel nach Raphael copirt, nur eine Andeutung eines

Bestand-

Bestandtheils der Wahrheit, durch Contouren, geben, die er an dem nämlichen Objekte, welches er mit seinem Vorgänger in der Natur gesehen haben könnte, gar nicht, oder nur schwach bemerket haben würde. In weniger auffallender Maaße ist zwischen der Zeichnungsmanier eines Raphaels und der eines Guido, als Charakter von Wahrheit, ebenderselbe Unterschied. Ueber dies Erzwingen fremder Vorstellungs und Verfahrungsarten geht das Ergreifende der Originalität, und der Wahrheit des Details verloren: Der Künstler wird nur manierirt.

Ferner: es ist wahr, man macht den jungen Künstler auf die Verhältnisse des menschlichen Körpers aufmerksam, man prägt sie ihm ein. Aber wie? Mit Wörtern, mit todten Zeichen von Zahlen: er sieht nicht das Eckigte, das Winkligte, welches den ausgeschweiften Formen des Reizes zur Grundlage dient. Man läßt ihn nicht eine Zeitlang in dem Geschmack des ersten Griechischen Zeitalters, symmetrisch, trocken, steif fortarbeiten. Nur gar zu gern setzt sich der junge Künstler über das Nachmessen dieser unter Reiz versteckten Verhältnisse weg, verläßt sich immer zu sehr auf die Richtigkeit seines Augenmaaßes, und immer noch mehr auf die des Verfertigers seines Vorbildes. Wenn er dies, so wie es sieht, vollständig liefere, so glaubt er, folgten die Verhältnisse von selbst.

Endlich bringt man ihn zum Copiren nach der Natur, aber was er nun sieht, ist nicht die Natur mehr, es ist nur die Modifikation derselben nach dem Schleier, der ihm über die Augen geworfen ist.

Nothwendigkeit, die Ausbildung der Einbildungskraft zu gleicher Zeit mit der Erweiterung der Kenntnisse, und der Fertigkeit der Hand zu besorgen.

Ich kann bei dieser Gelegenheit nicht genung darüber klagen, daß man so wenig Sorge dafür trägt, die Einbildungskraft des jungen Künstlers, neben der Ausbildung der mechanischen Fertigkeit seiner Hand zu unterhalten und zu erweitern. Erst spät giebt man ihm Veranlassung sich im eigenen Componiren zu üben. Erst, sagt man, soll er treu copiren lernen, dann soll er die Anatomie, die Lehre der Verhältnisse, die Mathematik, die Statik, die Perspektive, die Architektur und der Himmel weiß! was alles, inne haben. Dann liest man ihm ein Collegium, giebt ihm Bücher in die Hände über Composition, Anordnung, Leidenschaften, Sittenlehre u. s. w. und wenn er nun in dem allen perfekt ist; — dann ist er gerade zum Künstler verdorben.

Zum Professor mag er taugen, alte Statuen von Kopf bis zu Fuß sehr richtig und sehr sauber zu copiren, ein Modell sehr geschickt zu stellen, Collegia zu lesen, Kunstbücher zu schreiben; aber der Keim des Genies ist erstickt, und für lauter Sorge keine der ihm gegebenen Regeln zu beleidigen, erkaltet in ihm der Trieb etwas Genievolles hervorzubringen.

Nachtheil einer pedantischen, und zu theoretischen Lehrmethode.

Dazu nehme man die pedantische Methode, die willkührlichsten Sachen nach einer gewissen vorgeschriebenen Form, mit einem gewissen Apprêt zu thun, den nur die salarirte Unthätigkeit eines mittelmäßigen Kopfs zur Nothwendigkeit machen kann. Ist es erlaubt, den Schüler wochenlang an einer Zeichnung schraffiren oder tuschen zu lassen, die er in einem Tage à maniere estompée ründen kann! Dem Kupferstecher mag das helfen, aber der Mahler und Bildhauer zeichnet nicht um zu zeichnen. Wenn er den

Con-

Contour genau zu machen weiß, und Begriffe von Ründung hat, das iſt ihm genung.

Selten aber kann der Profeſſor vielmehr als sauber zeichnen, und dennoch glaubt er auf der Staffel der Kunſt zu ſtehen, und einem Raphael gleich zu ſeyn, wenn nur die Liebhaber jetzt wie damals den Künſtler bezahlen wollten. Er dreſſirt zwanzig und mehr Lehrlinge an einer Linie. Wer am beſten ſtrichelt und fleißig die Stunden beſucht, wird als der gelehrigſte hervorgezogen, erhält Recommendation, Unterſtützung zur Reiſe und Arbeit. Wie oft ſind die ungelehrigſten Jünglinge gerade diejenigen, die ſich ſelbſt überlaſſen am mehreſten lernen würden!

Raphaels Schüler, die Schüler Tizians, der Carracci, des Rubens wurden ganz anders angeführt. Wenn ſie zu ihren Meiſtern kamen, waren ſie keine Kinder mehr, ſie hatten ſchon ihre eigene Art die Sachen anzuſehen. Es ward ihnen kein Collegium darüber geleſen, wie ſie den Pinſel oder den Crayon halten ſollten; ſie mußten die Augen aufmachen, zuſehen: und ſie ſahen auch mit ganz anderer Aufmerkſamkeit zu, weil alles weniger leicht gemacht wurde. A bon entendeur bonne entente! Mit dem Beiſpiel die Lehre, und gemeiniglich die Ausführung.

Die großen Meiſter hatten ſo viel zu thun, daß ſie nicht ſelten die Hand ihrer Schüler zu ihren Arbeiten mit gebrauchen mußten. Sie machten die Zeichnungen, ließen die Gemählde von jenen anlegen, retouchirten das Ganze, oder mahlten nur die Hauptpartien. Kurz! Alles diente dazu, den Schüler praktiſch zu lehren; und wie viel anders lernt man, wenn man bei jeder neu eingeſammelten Kenntniß die

Veranlassung zur Lehre, und die Gelegenheit sie wieder zu nutzen, vor sich sieht!

Dabei waren diese älteren Mahler keine Pedanten; einmal, weil sie wahre Genies waren, und dann, weil sie zu viel zu thun hatten, um auf Kleinigkeiten großen Werth zu legen. Wenn ihr Schüler nur so viel lernte, daß sie ihn brauchen konnten; wie er es lernte, das galt ihnen gleich viel.

Es ist wahr! Sie machten ihnen das Ablernen ihrer Kunstgriffe etwas schwer, aber mich dünkt, das Genie, das Scharfsinn genung hat, sie dennoch abzulauern, gewinnt dabei mehr, als wenn man ihm das Wenige, was es durch Mittheilung erhalten kann, gar zu leicht zu erhalten macht.

Der Autor wagt es, einen Erziehungsplan für den jungen Künstler in Vorschlag zu bringen.

Derjenige Weg, auf dem sich der Mann von Geschmack, der Beschützer, der Führer des Talents, um die Ausbildung des jungen Künstlers am mehresten verdient machen kann, ist, wie ich glaube, der, daß er den Geist der Originalität in ihm bewahre; vor irrigen Begriffen über das Wesen der Künste, und vor fehlerhaften Mitteln zur Ausbildung warne; ihm die Gelegenheiten zur Erlernung derjenigen Theile, deren eigene Ausfindung einen unnützen Zeitverlust nach sich ziehen würde, näher bringe; seine Einbildungskraft und sein Gefühl für das Schöne immer rege erhalte; und endlich über seinen Fleiß und seine moralische Aufführung wache.

Ich will einen Erziehungsplan für einen jungen Künstler beifügen, nicht sowohl mit der Anmaaßung, diesen als nicht zu übertretende Schranken für den Weg zur Vollkommenheit auszustecken, als welches ich bei der Verschiedenheit der Köpfe und Charaktere beinahe

beinahe gar nicht für möglich halte; sondern vielmehr, um mich deutlich zu machen, andern aber Veranlassung zu geben, über die Sache nachzudenken, und etwas Besseres auszufinden.

Die Anlagen, welche den Künstler ausmachen, scheinen zwischen denen in der Mitte zu stehen, die auf der einen Seite bei dem Genie des Dichters, auf der andern bei dem Talent des Mechanikers zum Grunde liegen. Seine Einbildungskraft darf eingeschränkter als bei jenem, die Geschicklichkeit seiner Hand minder als bei diesem seyn. Aber allemal sind diese Fähigkeiten nothwendige Grundlagen bei der künftigen Ausbildung zum Darsteller des sichtbar Schönen, und es ist in diesem Sinne wahr, daß der Künstler gebohren, nicht gezogen werde. Ich halte es daher für gefährlich, den Fähigkeiten eines jungen Kopfs gerade Richtung zu den bildenden Künsten geben zu wollen, ehe man mit Sicherheit weiß, ob die Natur ihm die seltenen Gaben dazu verliehen habe. Und diese Vorsicht scheint um so nöthiger zu einer Zeit, wo, bei der verminderten Anzahl der Liebhaber, die Bestimmung eines jungen Mannes zum Künstler, keine sichere Anwartschaft auf eine glückliche Lage in der bürgerlichen Welt zu geben scheint.

Bis ins vierzehnte Jahr, dünkt mich, würde ich das Kind als Kind betrachten: ihm dasjenige lehren, was in jeder seiner dereinstigen Bestimmungen nützlich, was zu erlernen ihm alsdann am leichtesten wird: Sprachen, Nahmenkenntniß. Aber ich würde zu gleicher Zeit suchen, sein Gefühl für das moralisch und physisch Schöne überhaupt auszubilden, ihm gute Dichter, vorzüglich epische und dramatische le-

sen, und schöne Kunstwerke sehen lassen. Die Bekanntschaft mit den schönen Wissenschaften und Künsten macht die Sitten sanft, wie die Alten sagen, und mildert eigennützige Leidenschaften.

Dieser Zeitraum würde nun auch dazu dienen können, Erfahrungen über die bestimmte Neigung, und das Talent eines jungen Kopfs zu den bildenden Künsten anzustellen. Macht er diese anhaltend zum Gegenstande seiner liebsten Unterhaltung; bemerke ich, daß die bildende Kraft seiner Seele durch die Lesung der Dichter und Geschichtschreiber, durch den Anblick der Kunstwerke leicht zur Zusammensetzung von Gestalten aufgefordert wird; erkenne ich an seinen rohen Versuchen, im Detail untrügliche Merkmale einer genauen Wahrnehmung des Wesentlichen zur Wahrheit; ist seine Hand eben so leicht in der Ausführung, als sein Kopf erfindrisch ist; sind seine Leidenschaften mehr sanft, theilnehmend, als stark und äusserlich würkend; hat er endlich Haltsamkeit bei seinen Arbeiten ohne Quälerei; gut! so würde ich ihm alle Gelegenheiten erleichtern, einen so entschiedenen Geschmack, ein so wahrscheinliches Talent auszubilden, und einen so anscheinenden Anspruch auf Künstler Glück ferner zu begründen.

Diese Hauptsorge des Führers würde jedoch in dieser Zeit wohl mehr dahin gehen, zu verhindern, daß nichts Schädliches, als dafür zu sorgen, daß etwas Gutes geschehe. Kein Meister, wenn ich bitten darf, wenigstens keiner, der nach seinen Zeichnungen oder nach Kupferstichen copiren läßt! Das Kind liebt diesen Zwang nicht, und es ist ihm gut, daß es, —

nach

nach Art der Künstler in der Kindheit der Kunst, — nach der Natur zu tappen lerne.

Man setze den Knaben vor den Kopf eines lebenden Modelles hin, man lasse ihm ein Bildniß darnach verfertigen, und gebe ihm, besser als Papier oder Tuch, Thon zur Bearbeitung in die Hand. Durch Plastick ist wahrscheinlich das erste Bild von Menschenhand entstanden, und so entstehe es durch die Hand des Knaben. Es wird ihm sein Verständniß über Ründung öffnen, es wird ihm die Verhältnisse des Originales leichter auszufinden lehren, weil die Unvollkommenheit der Nachbildung auffallender ist. Jedes Objekt werde so viel möglich in seiner natürlichen Größe nachgebildet: Man lobe das Gute mit Maaße: man tadle das Schlechte, indem man lieber wieder von neuem anzufangen, als das Alte zu verbessern befiehlt. Selbst das Spiel kann unterrichten: ein kleines Theater wird gebauet, man staffirt es mit Wachs- oder Thonfiguren aus, man gruppiret, illuminirt, beleuchtet sie nach den Regeln der Luft, der Linienperspektiv, des Contraposto, der Harmonie der Farben und des Helldunkeln. Der Zögling belustiget sich damit, und lernt, was das Kind am leichtesten begreifen kann, daß die rohe Einbildungskraft an Abwechselung und Einheit im Scheine das lebhafteste Vergnügen findet. Inzwischen die eigene Handanlegung ans Colorit, das in diesem Alter nur verführerische Schmiererei werden kann, möchte ich ganz davon entfernet halten.

So wird der Knabe Jüngling, und nun keine Spielerei mehr, sondern ernsthaftes, strenges Studium, und zwar zuerst, als Grundlage aller Schönheit, der Verhältnisse.

Wir messen, wir rechnen, wir bringen die ungewissen Formen unserer früheren Versuche in eckigte Winkel und gerade Linien zurück. So werden wir in dem Alter, — das mit der Epoche der früheren griechischen Kunst so viel Analogie hat, — hart, trocken, steif, aber richtig, um einst schön zu seyn. Bei der Entwerfung der Contours sind wir äusserst genau; die Rundung deuten wir nur an, und zwar nicht mit Schraffirungen, als welche für jeden Künstler, ausser dem Kupferstecher, ganz unnütz sind, sondern mit verwischter Kreide. (à maniere estompée).

Soll denn der junge Künstler blos zeichnen, nicht mahlen? Allerdings soll er zuweilen daran erinnert werden, warum er zeichnet: alle vier bis sechs Wochen soll er einen Kopf mahlen, und zwar nach der Natur, und einen Tizian zur Seite.

Daß ich aber nie vergesse, daß, während der Verstand Kenntnisse einsammelt und die Hand sich an Treue gewöhnt, die Blüthe der Einbildungskraft so leicht verloren gehe; und daß wenn es gefährlich wird, den jungen Künstler über das Vergnügen Schöpfer zu seyn, die Sorge gut zu schaffen vergessen zu lassen, es auf der andern Seite eben so gefährlich werde, die Mittel zur Vollkommenheit mit der Vollkommenheit selbst zu verwechseln, und ewig Copist zu bleiben.

Früh und häufig muß der Künstler sich üben, das abwesende Bild gegenwärtig und dauernd in seiner Seele zu erhalten, früh aus diesen aufbewahrten Bildern neue zusammen setzen lernen. Ich werde dem jungen Künstler rathen, die Figur, die er treu

nach

nach der Natur gebildet hat, entfernt von dem Originale und ſeiner Copie, aufs Neue aus dem Kopfe zu bilden. Ich werde ihm rathen, es eben ſo mit der Antike zu machen, und dann aus beiden ein zuſammengeſetztes Bild, ein Ideal zu ſchaffen.

Aber dieſes Ideal muß Ausdruck haben, beſtimmten Ausdruck des ruhigen Charakters einer gewiſſen Menſchenart, oder eines gewiſſen Affekts.

Ich werde dem Künſtler die Elektra des Sophocles zu leſen geben, oder ſeinen Philoktet: Durchdrungen von den Hauptzügen des Charakters dieſer Perſonen, die in jedem Worte dieſes muſterhaften Darſtellers der Menſchen ſo deutlich, ſo beſtimmt, und doch, nach der Bemerkung des Ariſtoteles, ſo allgemein nach einer Gattung von Charakteren gezeichnet ſind, wird er den hohen weiblichen Geiſt der Elektra, den hohen männlichen des Philoktets zuerſt in ihren ruhigen Formen errathen laſſen wollen, bald ſie zeigen erbittert über erlittenes Unrecht. Endlich wird er, wenn er Mahler iſt, ſie mir gar in einer vollſtändigen leidenſchaftlichen Lage zeigen: den Philoktet, wie er ſeinen Feind durchbohren will, die Elektra, die ihren Bruder wiedererkennt.

Und ſo wird der Künſtler nach und nach zur Treue im Nachbilden und im Zuſammenſetzen; von da zur Schönheit, — zum Zeitalter des Praxiteles, — vorgerückt ſeyn. Denn ſein ſtetes Studium nach den Antiken und den beſten Werken der Neuern, die er noch mehr betrachtet, überdenkt, umſchafft, als copirt, haben nach und nach ſeine Seele ſo geſtimmt, daß jede Vorſtellung, die ſie aus der Natur aufnimmt und wiedergiebt, gleichſam wie der Ton

der alten Akteurs von den ehernen Gefäßen in ihren Theatern, mit wohlgefälligerem Wiederhall zurückschallt.

Aber dazu muß der Künstler früh, sehr früh, so bald nur das eigentliche strenge Studium der Kunst anfängt, nach Rom gehen. Dies ist der einzige Ort, wo der gute Geschmack gleichsam in Reserve ruht. Hier thut der Künstler keinen Schritt, der nicht seinen Geschmack für das Schöne entweder ausfüllt oder rege macht. Hier buhlt er nicht um die Gunst verwahrloseter Weichlinge, und ihrer verzärtelten Freundinnen. Hier leidet die Vergleichung mit edler Schönheit, mit bedeutungsvoller Wahrheit keine witzige Carricaturen, keine Schattenrisse gezierter Anmuth. Hier endlich ist allein Freiheit, Nacheiferung, Antike und Raphael.

Und daß ich mir hier die Ausführung eines Projekts zu einer Anstalt denken dürfte, die für Sittlichkeit und Ausbildung fremder Künstler von so unendlichem Nutzen wäre! Ich wünschte nämlich Männer von gutem Herkommen und guter Erziehung, die bei gehörig gebildetem Geschmack und einer Liebhaberei zu den Künsten, die bis zur Aufopferung aller übrigen Neigungen gienge, den Pensionairs, die ein oder mehrere Höfe hier erhalten, statt der Direkteurs der Academien, welche Künstler sind, vorgesetzt zu sehen.

Ich wünschte daß es Männer von gewissen Jahren wären, die, verheirathet und reichlich besoldet, sich der moralischen Erziehung der jungen Künstler annehmen, ihnen bei ihrer Bildung als Künstler mit Rath und That zu Hülfe kommen könnten, ohne-

gerade

gerade zu ihre Lehrer in der Kunst seyn zu wollen. Sie könnten ihnen den Zutritt in ihrem Hause vergönnen, wo sie gute Gesellschaft zu ihrer Bibliothek, wo sie Bücher und Kupferstiche antreffen würden. Sie könnten ihnen Gelegenheit verschaffen, nach nackenden Modellen zu zeichnen, ihnen den Eintritt in die Gallerien erleichtern, und sie vorzüglich in die Werkstätte der Künstler bringen, wo sie Gelegenheit zur Arbeit, und dadurch Kenntniß der mechanischen Behandlung, erhalten würden. Das eigentlich Wissenschaftliche der Kunst, die Perspektive, die Optik, die Statik zu lehren, dazu möchte ein eigener Professor mit geringen Kosten angesetzt seyn. Die öffentlichen Ausstellungen blieben, und was eben so wichtig wäre, jeder Hof bestellte jährlich einige Arbeiten, die nach ihrer Güte bezahlt werden müßten.

Eine solche Anstalt würde, wie ich glaube, alle Vortheile einer Academie, und keinen ihrer Nachtheile haben.

* * *

Beschreibung der Kunstwerke in dem Pallast der Französischen Academie.

Das merkwürdigste, was der Pallast der Französischen Academie enthält, ist die Sammlung von Gipsabgüssen der vorzüglichsten antiken und einiger modernen Bildhauerwerke. Sie ist bei weitem die beträchtlichste unter denen, die mir bekannt sind.

Eine solche Sammlung kann an einem Orte wie Rom, wo so viele Originale der Meisterstücke der alten und neuen Kunst angetroffen werden, überflüßig scheinen, aber sie ist es nicht aus mehr als einem Grunde.

Einmal sind jene Originale nicht immer so aufgestellt, daß der angehende Künstler sie aus verschiedenen

denen Geſichtspunkten, und eben ſo wenig immer aus dem vortheilhafteſten zeichnen und ſtudiren könnte. Die Abgüſſe laſſen ſich bequemer rücken, in der vortheilhafteſten Stellung zeigen, und in dem zuträglichſten Lichte zur Nachbildung hinſtellen.

Zweitens dient die Verſammlung mehrerer Meiſterſtücke zur näheren Vergleichung mit einander, und drittens, werden hier einige Abgüſſe von Werken aufbewahrt, die nicht in Rom befindlich, oder gar verloren gegangen ſind.

Von dieſer letzten Art iſt der **Cincinnatus**, der nunmehro zu Verſailles gezeigt wird: [2]) Der Germani-

Nachricht über den Cincinnatus zu Verſailles.

2) Dieſe Statue ſtand ehemals in der Villa Montalto, nachher Negroni. Es iſt eine völlig unbekleidete männliche Figur in der Natur eines Helden. Sie bindet über dem rechten Fuß den Schuh zu, der linke Fuß iſt blos, und neben dieſem ſtehet der andere Schuh. Hinten auf dem Sockel liegt eine Pflugſchaar. Wahrſcheinlich ein moderner Zuſatz, den die früheren Abbildungen dieſer Statue nicht anführen. Winkelmann G. d. K. W. E. S. 783 f. hält ſie für einen Jaſon. Als dieſer nach der Stadt Jollos gehen wollte, mußte er über den Fluß Anaurus. Eine alte Frau befand ſich in eben der Noth. Er brachte ſie über, verlor aber dabei ſeinen Schuh. Schnell verwandelte ſich die Alte in die Juno und erſetzte ihm den Verluſt. Ob dieſe Erklärung die wahre ſey, laſſe ich dahin geſtellet ſeyn. So viel aber ſcheint ausgemacht zu ſeyn, die unbekleidete Figur läßt ſich nicht gut auf den römiſchen Conſul deuten. Wie wir denn überhaupt wenig Vorſtellungen der alten Kunſt aus der frühern

manicus [3]) ebendaselbst: Ferner die schöne Gruppe des Castor und Pollux, welche jetzt auf einem der Königl. Lustschlösser in Spanien steht. [4]) End-

frühern römischen Geschichte erklären können: sondern immer lieber auf die griechische Mythologie zurückgehen müssen.

3) Die Statue des Germanicus stand ehemals in der Villa Montalti. Der Nahme des Meisters: Cleomenes aus Athen, steht am Tronke. Unten liegt eine Schildkröte. Man hält den Kopf nicht für genuin. Nachricht über den Germanicus ebendaselbst.

4) Diese Gruppe stellt zwei Genien vor, die sich mit Ruhe umarmen. Sie tragen Fackeln, deren eine zur Erde gesenkt ist, und eine Schale. Ihre Köpfe sind bekränzt. Auf einer Ara neben ihnen steht eine kleine weibliche Figur mit einem Schefel auf dem Haupte. Der Stil an dieser letzten Figur ist etruscisch, die Ara ergänzt. Nachricht über die Gruppe des Castor und Pollux in Spanien.

Dies Stück hat sehr verschiedene Auslegungen erlitten. Montfaucon hielt die Figuren für Lares. Richardson Voyage d' Italie T. III. p. 279. sahe darin den Castor und den Pollux mit ihrer Mutter, der Leda. Andere fanden darin bald die beiden Dacier, die sich fürs Vaterland devoviren, bald den Hesperus und Phosphorus. Winkelmann in der Vorrede zu seinen Monumenti inediti nahm sie für den Orestes und Pylades die das Todtenopfer verrichten. Die kleine weibliche Figur war ihm Elektra. Schade! daß Orestes an dem Opfer, der Fabel nach, keinen Theil nahm. Lessing in der Abhandlung: Wie die Alten den Tod gebildet, glaubte, hier sey der Schlaf und der Tod vorgestellt, und die Nebenfigur die Nacht. Herder im

Hannöv.

Endlich ein ſchönes Kind, welches auf dem Rücken eines Delphins ausgeſtreckt liegt, und bereits erſtarret zu ſeyn ſcheint. Dieſes Werk iſt nach Engelland gegangen.

Wichtig würde die ganze Folge der Abgüſſe über die Basreliefs an der Trajaniſchen Säule ſeyn, wenn ſie nicht mit Staub beladen, in den Winkeln der Zimmer unter andern Monumenten verſteckt lägen.

Ueberhaupt ſcheint mir in der Aufbewahrung dieſer Gipsabgüſſe nicht die beſte Ordnung zu herrſchen, und undienlich ſcheint es mir nicht, zu bemerken, daß ſelbſt der beſte Gipsabguß noch immer ſehr in Vergleichung mit dem Originale verliert.

Gipsabgüſſe weit unter den Originalen.

Hannöv. Magazin von 1774. Stück 95. vermuthet gleichfalls, daß Schlaf und Tod in brüderlicher Vereinigung träumend und ſchlafend ſich umfaſſend hier da ſtehen, hält aber die Nebenfigur für die Natur. Keiner fiel darauf, daß dieſe Nebenfigur von verſchiedenem Stile, und zwar etruſciſch, wahrſcheinlich von dem Ergänzer zu gleicher Zeit gefunden und hinzu gethan ſey. Ich halte die beiden Figuren ſchlechthin für Genien. Sie ſtanden ehemals im Pallaſt Bracciano, vorhero Odeſcalchi.

Acade-

Academia di S. Luca.

Die Zimmer dieſer Academie ſind in einem Nebengebäude der Kirche St. Martina e Luca befindlich.

In dem obern Geſchoß.

Ein Gemählde von Philipp Wouvermann.

Die Caſcatellen von Tivoli, von Philipp Roos genannt da Tivoli.

Eine Maſke des Michael Angelo in Gips.

Die Hirnſchale Raphaels.

Eine Alte die ſpinnt, von Mola.

Ein Thierſtück von Roſa di Tivoli.

Einige Ausſichten von Pannini.

Einige Landſchaften von Bourguignone.

Eine Danae angeblich von Lanfranco.

Ein anatomiſches Studium entweder in Gips, oder von gebrannter Erde, welches ich mir nicht ſo genau mehr erinnere. Man ſchreibt dieſes Stück dem M. Angelo zu.

Eine ſchöne Marine mit einem Sonnenaufgang von Manglar.

Ein Sturm von Tempeſta.

Mehrere Katzenköpfe in verſchiedenen Stellungen, von Salvator Roſa.

Der Tod der heiligen Magdalena von Carlo Maratti.

† Der heilige Lucas von Raphael. Der heilige Lucas mahlt die Madonna, die ihm erſcheinet, und hinter ſeinem Stuhle ſteht der Mahler ſelbſt in

Der heilig. Lucas von Raphael.

Per-

Perſon. Das Stück iſt ſehr beſchädigt, inzwiſchen verräth der Kopf des Heiligen, und deſſen Arm noch den Meiſter. Ausdruck und Zeichnung ſind vortrefflich. Die Gewänder ſcheinen nicht glücklich geworfen zu ſeyn.

Eine Madonna. Wenn ſie vom Guido iſt, wie man ſagt, ſo iſt es wenigſtens keines ſeiner beſten Werke.

Juno überraſcht ihren Gemahl mit der Jo, und verwandelt dieſe in eine Kuh. Zwei verſchiedene Vorſtellungen deſſelben Süjet: Die eine von Antonio da Carpentano, die andere von Nollekens: Beide von gebrannter Erde.

* * *

Auf der Treppe.

Abgüſſe von den Basreliefs an der trajaniſchen Säule.

* * *

Unteres Geſchoß.

Im erſten Zimmer.

Landſchaft mit Figuren von Berghem.
Ein Amor, angeblich von Guido.
Zwei Landſchaften von Pouſſin.
Siſſera von Carlo Maratti.
St. Hieronymus von Salvator Roſa.
Eine Landſchaft mit Thieren von Standardo, gut.

Im folgenden.

† Eine herrliche Marine von Vernet. Die Farbe vortrefflich.

Eine

Eine Zeichnung von Salvator Roſa.

Ein Knabe mit Silbergeſchirr von Subleyras.

Die Hoffnung von Angelica Kaufmann.

Ein kleiner Chriſtuskopf von Tizian, ſchön.

† Ein Berghem, von größter Schönheit.

Ein kleines Miniaturgemählde von der Roſalba.

Der Heiland erſcheint der heiligen Catharina von Genua. Oben Gott der Vater in einer Glorie mit Engeln. Ein Gemählde, deſſen obern Theil Mengs angelegt hat, und deſſen unterer Theil von ſeinen Schülern ausgeführt iſt.

Man trifft hier noch mehrere Gemählde neuerer, zum Theil noch lebender Künſtler an. Unter dieſen ſind einige von dem Caſſelſchen Tiſchbein.

Allgemeine Nachrichten über verschiedene Palläste und Villen in Rom, deren Merkwürdigkeiten in Rücksicht auf Mahlerei und Bildhauerkunst noch nicht angezeigt worden.

Ich will nach alphabetischer Ordnung gehen.

Palläste. Pallast Acaramboni enthält Copien oder unbeträchtliche Originale. Ich habe die Sammlung gesehen.

Die Palläste Altemps und Alberini, sonst Cicciapotti, sind der Versicherung nach leer von Kunstwerken: so wie der Pallast Baldassini. Im Garten des Pallasts Bufalo hat Polydoro da Carravaggio einige Gemählde grau in grau gemahlt, die ich aber nicht gesehen habe.

Im Pallast Bracciano, ehemals Odescalchi, ist eine schöne Sammlung von Medaillen. Man sieht sie aber nicht anders, als wenn die Herzogin sie selbst zeigt. Vortrefflicher Gemählde und Statuen wegen ist dieser Pallast nicht bekannt.

Den eingezogenen Nachrichten nach, verdienten in dieser Rücksicht auch folgende Palläste nicht gesehen zu werden.

Caffarelli, Capizucchi, Cenci, Cesi, Conti, Corca, Crescenzi.

Im Collegio Clementino waren ehemals zwei große Badewannen aus einem seltenen grünen Basalt

Basalt befindlich, und Hr. Dr. Volkmann [1]) führt sie hier an. Aber sie sind jetzt ins Museum Clementinum gekommen.

Die Palläste del Drago, Ferrini, sind für die Liebhaber der bildenden Künste unbedeutend.

Der Pallast Falconieri enthält einige Gemählde, die ich aber gröstentheils für Copien halte. Eine heilige Familie von Poussin, welche Herr Dr. Volkmann [2]) anführt, ist es gewiß: Das Original ist nach Engelland gegangen. Die Madonna mit dem Christ von Guido gleichfalls. Die übrigen von ihm angezeigten Gemählde fehlen. Der Raphael sollte in dem Schlafzimmer der Prinzessin hängen, so sagte der Custode; ich habe ihn nicht gesehen.

Die Palläste Giraud, del Gran Duca, Imperiali enthalten nichts merkwürdiges.

Im Pallast Lanti soll nach Winkelmann [3]) ein Perseus mit einem Medusenkopfe in der Hand seyn. Ich selbst habe ihn nicht gefunden, aber auch Antiquare die ich gefragt habe, kannten ihn nicht. Im Hofe des Pallasts stehen:

Ein Kopf einer Juno.

Eine Minerva.

Zwei Amorinen, die den Bogen spannen, und welche nicht zu den besten Vorstellungen dieser Art gehören.

Ein Ringer.

1) S. 396. Hist. krit. Nachrichten.

2) S. 437. Hist. krit. Nachrichten.

3) G. d. K. S. 311.

Eine weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Schooß. Der Gedanke ist besser als die Ausführung.

Die Palläste: Madama oder del Governo, Maffei, Muti, St. Marco, Nari, Gabrieli, sonst Orsini, Ottoboni, Paluzzi sind in Rücksicht auf Gemählde und Statuen jetzt eben so unbeträchtlich, als die Palläste: Picchini, Pio, [4]) Propaganda Fide, Ricci, Ranuccini, Rocci.

Der Pallast Rondimini soll eine vortreffliche Sammlung von Kunstwerken enthalten, und darunter einige Frescomahlereien von Correggio aus der Kuppel des Doms zu Parma. Er war aber zu meiner Zeit, weil der Besitzer lange Jahre abwesend war, verschlossen.

Die Palläste: Sacchetti und Sacripanti, enthalten, der Versicherung nach, nichts, was die Aufmerksamkeit des Liebhabers zu reizen im Stande wäre.

Im Pallast Salviati sollen einige Mahlereien älterer Florentinischer Meister anzutreffen seyn. Der geringe Geschmack den ich an Werken dieses Stils finde, hat mich gehindert, sie zu sehen.

Das Gute, was im Pallast Santobuono stand, soll nach dem Tode des Cardinals dieses Nahmens, nach Neapel gegangen seyn.

Endlich sollen die Palläste Savelli, di Sciarra, Serlupi nichts Interessantes für die Künste

4) Ich finde inzwischen in der Scuola Italiana von Hamilton einen Jupiter und Antiope nach Palma, aus diesem Pallaste genommen, in Kupfer gestochen.

Künste enthalten, mit denen sich das gegenwärtige Buch beschäfftigt.

✻ ✻ ✻

Villen. Villa Altieri. Das Gemählde aus dem Grabe der Nasonen, von dem Winkelmann [5]) redet, ist hier oft vergebens gesucht worden. Die besten Statuen sind auf entlegene Landgüter des Prinzen gebracht, und der Rest verdient wenig Aufmerksamkeit.

Villa Madama und Villa Mellini sind mehr der herrlichen Aussicht wegen zu bemerken, die man von ihnen aus über Rom und die umliegende Gegend hat, als der Trümmer von Statuen wegen, die hier noch aufbehalten werden.

Villa Pia, Sciarra und Strozzi sind gleichfalls in Ansehung der dort befindlichen Kunstwerke unbeträchtlich.

✻ ✻ ✻

Nachricht über die Bäder des Titus.

Auf gewisse Weise gehören die antiken Mahlereien und Stuccaturarbeiten in den Bädern des Titus zu den Kunstwerken in den Villen, weil sie in der Vigna eines Particuliers befindlich sind. Ich will die wenigen Bemerkungen, die ich darüber gemacht habe, hersetzen; gestehe aber zu gleicher Zeit, daß sie sehr mangelhaft sind. Ich liebe ein Kunstwerk mit Ruhe und Bequemlichkeit zu sehen: und beides wurde mir hier versagt. Diese Souterrains sind so verschüttet, daß man auf allen Vieren kriechen muß, um aus einem Zimmer ins andere zu kommen: dabei so feucht, daß sich der Salpeter allenthalben in Zapfen ansetzet, und derjenige, dessen Gesundheit

5) S. d. K. S. 560.

nicht fest ist, Gefahr läuft, sie ohne den geringsten Gewinn für sein Vergnügen zu verderben. Denn die Mahlereien und Stuccaturarbeiten sind durch den häufigen Dampf der Fackeln so angeschwärzt, daß man Mühe hat, etwas davon zu erkennen.

Die sogenannten Bäder des Titus sind weitläuftige Souterrains, die wahrscheinlich nicht blos zum Baden, sondern überhaupt zu einem kühlen Sommeraufenthalte gedienet haben. Man kann in einem Garten oder Vigna durch zwei Eingänge sowohl nach den alten bekannten, als zu den neu wieder aufgefundenen Sälen gelangen, und beide hängen durch unterirrdische Communicationen zusammen.

Der neuaufgefundenen Zimmer ist eine unzählige Menge, aber bemahlt sind höchstens drei bis vier. Den Fußboden hat man bis jetzt noch nicht aufgefunden, noch gereiniget.

Diese Souterrains sind von unendlichem Umfange: in einigen findet man Spuren einer ehemaligen Wasserleitung.

Die Mahlereien und Verzierungen aus Stucco sind an den Decken und an einem Theil der Wände angebracht. Die besten in den früher entdeckten Kammern scheinen diejenigen zu seyn, die auf einen schwarzen Grund gemahlt sind. Hier zeigt man auch das sogenannte Gemählde der Mutter des Coriolanus vor ihrem Sohne. Ich konnte kaum die Figuren erkennen. Die Verzierungen sind in dieser Reihe von Zimmern von gutem Geschmack, aber sehr leicht weggemacht. Ueberhaupt ist das Ganze doch nur eine bloße Decorationsarbeit.

Unter

Unter den neuaufgefundenen Kammern verdient vorzüglich ein langer Saal oder Corridor bemerkt zu werden, der ſehr ſchmal und hoch iſt. Die Wände ſind mit einer Art von Mahlerei bedeckt, die der chineſiſchen Architektur oder Landſchaftsmahlerei ähnelt: an der Decke aber ſind drei Gemählde von dramatiſcher Compoſition. Kaum daß man den Umriß, und Spuren einer ſehr rothen Carnation darin erkennt. Die Figuren von Stucco ſind meiſtens abgefallen.

Die Verzierungen aus Stucco in einem andern Zimmer dieſer Suite ſind, wie man noch jetzt ſieht, vergoldet geweſen.

Die Stuccaturarbeit in dieſen Kammern überhaupt iſt gemeiniglich in Felder abgetheilt. Dieſe ſowohl, als die Mahlereien, ſind von vielfacher Erfindung. Die Frieſen ſtellen Opferthiere, Vaſen, Genien, Seeungeheuer, Weinranken, Arabesken u. ſ. w. vor. 6) Alle haben den Charakter des Swelten, Leichten, Fliegenden an ſich, der dem lieblichen Eindruck von Verzierungen ſo unentbehrlich iſt.

Man beſchuldigt den Raphael, daß er dieſe Kammern, nachdem er manches Sujet, und vor-

6) Wer mehr von dieſen Verzierungen und den größeren Gemählden wiſſen will, den verweiſe ich auf ein Werk, welches vor ein Paar Jahren unter dem Titel: le antiche Camerae delle terme di Tito etc. da Ludovico Mirri, herausgekommen iſt. Man muß aber wiſſen, daß die Einbildungskraft der Künſtler, vorzüglich beim Illuminiren, vieles hinzugeſetzt hat.

züglich die Arabesken daraus entlehnt, wieder zuschütten lassen. Gewiß ist es, daß eine große Aehnlichkeit zwischen seiner Decoration der Loggie del Vaticano, und der dieser neuaufgefundenen Souterrains herrscht. Inzwischen sind letztere viel sparsamer angebracht, und simpler in der Erfindung; hingegen auch weniger fleißig ausgeführt. Ludovico Mirri hat die neueren entdeckt.

* * *

Columbarium bei dem Tempel der Minerva Medica.

In dem Garten, worin der Tempel der Minerva Medica steht, findet man ein sogenanntes Columbarium. An der Decke sieht man einige artige Ornamente aus Stucco, und Spuren ähnlicher bereits abgefallener, die man leicht für Zeichnungen aus einer Farbe, für Monochromata, halten könnte.

Ueber

Ueber die Kunstwerke
der
Mahlerei und Bildhauerei
in den Kirchen von Rom.

Vorerinnerung.

Ich verlaſſe die Palläſte und Villen in Rom, um noch einen Blick auf Kunſtwerke in Kirchen, und nachher auf einige andere an offenen oder freien Plätzen daſelbſt zu werfen. Aber meine Anmerkungen dürfen hier kürzer ſeyn: Die Schriftſteller, welche ſich mit der Beſchreibung Roms beſchäfftigt haben, ſind wenigſtens bei der Nomenclatur der Kunſtwerke in öffentlichen Gebäuden und an freien Plätzen genauer und umſtändlicher geweſen, als bei der Anzeige der Sammlungen in Privatgebäuden, worüber ſich mehr als eine Urſache zur Erklärung angeben läßt.

Ich habe auch bereits bei den Palläſten das Meiſte von dem geſagt, was ich über die Künſte empfunden habe, und ich habe es beſſer und ſchicklicher ſagen können, weil die Anzahl belehrender Beiſpiele dort größer iſt, und die Gelegenheit ſie gut zu ſehen, bequemer.

Sollte ich mich mit der Hoffnung ſchmeicheln dürfen, daß die Liebhaber, welche mein Buch mit den Kunſtwerken, von denen es handelt, verglichen haben werden, die darin enthaltenen Grundſätze ſich zu eigen gemacht haben könnten; ſo würden ſie von

ſelbſt

ſelbſt und ohne fernere Leitung, die wenigen, noch nicht beſchriebenen Kunſtwerke ausfinden, die ihrer Aufmerkſamkeit werth ſeyn mögen.

Inzwiſchen, vielleicht bedürfen meine Sätze, meine Vermuthungen, meine Zweifel noch mehrerer beſtätigenden Erfahrungen, und vielleicht muß ich noch ſelbſt dieſe Erfahrungen zu machen helfen, den Geſichtspunkt anzeigen, aus dem ich die Werke der Kunſt angeſehen habe, um, wenn mich der Vorwurf treffen ſollte, nicht den richtigen gewählt zu haben, wenigſtens denjenigen abzulehnen, aus dem einmal falſch gefaßten nicht alles geſehen zu haben, was ſich daraus ſehen ließ.

Ein anderer Grund tritt hinzu, warum zur Vollſtändigkeit meines Werks auch Bemerkungen über die Kirchen Roms erfordert werden.

Der Stil der Kunſtwerke, die ſie zieren, weicht, vorzüglich in der Sculptur, merklich von demjenigen ab, den wir an den Kunſtwerken in den Palläſten kennen gelernt haben. Iſt jener nach meinen Ideen nicht gemacht, ſeiner Vorzüge wegen zum Muſter der Befolgung aufgeſtellt zu werden, ſo werden wenigſtens ſeine Fehler zum warnenden Beiſpiel dienen: und der gute Geſchmack, der durch den Anblick der alten Kunſtwerke jetzt befeſtiget ſeyn muß, kann nur dabei gewinnen, neben der praktiſchen Lehre von dem, wie es

ſeyn

seyn soll, auch diejenige zu finden, wie es nicht hätte seyn müssen.

Ich würde aber in unzählige und unnütze Wiederholungen fallen, wenn ich bei jedem einzelnen Denkmale des schlechten Geschmacks die Kennzeichen, durch die es sich von dem schönen Kunstwerke unterscheidet, anzeigen wollte. Ich will lieber eine allgemeine Vergleichung der Kunstwerke in den Kirchen mit den Kunstwerken in den Pallästen, eine allgemeine Einleitung in den Kirchenstil voraus schicken; hernach dasjenige, was unsrer Aufmerksamkeit im Einzelnen werth bleibt, herausheben, und den Rest mit einem Stillschweigen, oder mit einer so kurzen Berührung übergehen, daß das Urtheil, welches ich darüber fällen zu müssen glaube, sich von selbst aussprechen wird.

Ueber die Kennzeichen des Kirchenſtils.

Zuerſt: in der Bildhauerei.

Nichts kann beim Eintritt in die Kirchen von Rom auffallender ſeyn, als die Verſchiedenheit, die wir zwiſchen den mehreſten der neueren Statuen und den Werken der alten Bildhauerei antreffen, die wir in den Palläſten verlaſſen haben.

Hauptunterſcheidungszeichen der Bildhauerkunſt der Neueren, von der der Alten.

Hier lauter verhüllete Figuren; dort beinahe lauter nackte, oder doch ſo bekleidet, daß dem Auge von dem Reize der Formen des Körpers nichts entzogen wird: Hier oft niedrige und gemeine Natur, immer dennüthige, höchſtens liebliche Geſichtsbildung; dort idealiſche Schönheit, Hoheit des Geiſtes, große Bedeutung in Mine und Tragen des Körpers: Hier das ſteinerne Bild in unbeſtimmter Bewegung; dort in Ruhe oder vollſtändig deutlicher Handlung: Endlich, hier den deutlichſten Anſpruch das Werk aus rundem Stein, als ein flaches Gemählde erſcheinen zu laſſen; dort die Beſcheidenheit von der Statue nicht mehr zu verlangen als ſie giebt, nämlich die treueſte Abbildung eines von mehr als einer Seite zu beſchauenden Körpers.

Es iſt intereſſant die Gründe dieſer Verſchiedenheit in den inneren und äußeren Verhältniſſen aufzuſpüren, unter denen die Künſtler beider Epochen gearbeitet haben.

Die Griechen ſahen die Darſtellung der nackenden Geſtalt des Menſchen als den Triumph der Bildhauer-

hauerkunſt an. Ich glaube mit Recht. Sie iſt es, die mit Treue darzuſtellen der Meiſſel die größten Schwierigkeiten zu überwinden hat. Sie iſt es, die ihrer glatten und weißen Oberfläche wegen, dem bearbeiteten Marmor am meiſten ähnelt. Sie iſt es, welche die mehreſte Abwechſelung angenehmer Formen den äußeren Sinnen darbietet, und ſie iſt es endlich, die auch der innere durch ſelbſtiſche Vergleichung mit ſeiner eigenen Hülle am intereſſanteſten in der Nachbildung findet.

Warum der neue Künſtler das Nackende ſeltener und nicht mit gleichem Glücke wie der alte bildet.

Dieſe nackende Geſtalt ſtellt der neue Künſtler nicht mit gleichem Glücke dar: er kann es nicht, er will es nicht, er darf es nicht, wenn er es auch könnte und wollte.

An und für ſich iſt das Blut der Griechen ſchöner als aller übrigen Völker der Erde. So finden es alle Reiſende in dieſem von der Natur begünſtigten Lande noch jetzt, zu einer Zeit, wo mit der Erniedrigung des moraliſchen Menſchen der phyſiſche von ſeiner urſprünglichen Vollkommenheit gewiß herabgeſunken iſt.

Denn dem Menſchen, deſſen Eltern nie unter dem Druck von Tirannei geſeufzt haben, wird eine Geſtalt angebohren, die das Gepräge der ſorgloſen Heiterkeit an ſich trägt, unter der er gezeugt iſt. Dieſe angebohrne Heiterkeit, deren ſich die Griechen als eines eigenthümlichen Geſchenks der Götter rühmten, gehörte daher ſowohl ihrer Regierungsform zu, als dem Clima, unter dem ſie lebten. Gemäßigte Leidenſchaften waren die Folge von beiden. Kein Luxus, der den Körper unmittelbar zerſtöret, keine Krankheit, die mit der Befriedigung des natürlichſten

sten Triebes die schrecklichsten Folgen der Entstellung des Körpers verbunden hätte, vermochten dazumal die ursprüngliche Anlage zur Schönheit zu verderben; hingegen diente die ganze, mit den Bedürfnissen des Staats und der engern Geselligkeit so genau verbundene Erziehung dazu, jene Anlage zur körperlichen Schönheit bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit auszubilden.

Die Art der Alten Krieg zu führen, Mann an Mann, machte Uebungen von Kampf und Spielen nothwendig, in denen der Körper Behendigkeit und Festigkeit gewinnen sollte. Die Art der Alten, in dem Umgange mit dem weicheren Geschlechte Unterhaltung aufzusuchen, erhöhete den Werth solcher Talente, die von körperlichen Vorzügen den höchsten Reiz entlehnen. Daher Gymnasien, Bäder, Spiele des Wettrennens, des Discuswerfens, des Ringens, pantomimische Tänze bei öffentlichen Festen: Ja! sogar Wettstreite der Schönheit unter Jünglingen und Mädchen unter Autorität der Gesetze.

Wie viel anders dies alles bei uns! Weniger ursprüngliche Anlage zur Schönheit, und beinahe durchaus keine Veranlassung, für die Ausbildung dieses Vorzugs eine ausgezeichnete Sorge zu tragen. Selbst das Weib, das bei uns einen besonderen Werth auf ihre Gestalt legt, macht sich nach unsern Begriffen von sittlicher Vollkommenheit lächerlich.

Warum soll der neue Künstler das vorzüglich gern vorstellen wollen, was nicht vorzüglich gern gesehen wird? Doch es sey! Angefeuert durch das Beispiel der Griechen, hält er die nackte Gestalt noch jetzt für den würdigsten Vorwurf des Meissels; wie

selten

ſelten bietet ſich ihm ihr Anblick dar, und wie noch ſeltener in der Vollkommenheit, die ihn zur Nachbildung anfeuern könnte!

Bei den Griechen ſahe der Künſtler die nackten Formen der edelſten Jugend beider Geſchlechter in dem Grade von Vollkommenheit, wozu ſie beſorgte Erziehung, die Folge des Wohlſtandes, nur immer zu bringen im Stande war. Er ſahe ſie täglich, bei ihren Feſten, bei ihren Spielen, überall, indem Clima und falſche Begriffe von Anſtand gänzliche Verhüllung des Körpers nicht nothwendig machten. Die ſchönſten der griechiſchen Mädchen und Jünglinge hielten es ſich zur Ehre, als eine Venus, als ein Apollo der Gegenſtand öffentlicher Verehrung zu werden.

Hingegen bei uns wähnt ſich die Buhlerin, die ihre Reize zu jedem andern Gebrauche feil bietet, durch den Antrag entehrt, dem Künſtler zum Modelle zu dienen. Rauheres Clima, andere Begriffe von Anſtand, und phantaſtiſche Mode haben eine gänzliche Verhüllung nothwendig gemacht; und ſelten glückt ſeitdem dem Bildhauer der Anblick eines nackten Körpers. Auge und Hand entwöhnen ſich der Bekanntſchaft mit Gegenſtänden, deren Nachbildung nothwendig Sicherheit des Blicks, und Uebung der Hand erfordert. Es iſt eine bekannte Erfahrung, daß der neuere Künſtler die Extremitäten des Körpers, die er oft entblößt ſieht und nachahmt, wenn gleich nicht mit gleicher Schönheit, dennoch mit gleicher Wahrheit als der alte bildet; nur die übrigen Theile des Körpers erfüllen ſelten die Forderungen, zu denen uns die Werke der Alten berechtigt haben.

Der neue Künstler arbeitet also größtentheils aus der Erinnerung, oder wenn ihm auch ein lebendes Modell zur Nachbildung zu Theil wird, wie erhält er es? Entstellt durch pressende Bekleidungen, die dem Wuchs des Körpers eine schiefe Richtung gegeben haben [1]): gewelkt durch Sorgen der Nahrung, abgemergelt durch mühselige Arbeit, erschlafft durch entehrenden Genuß der Freuden des Lebens, oder gar durch Krankheiten, ihre Folgen.

In der That! solch ein Anblick ist eher im Stande Ekel als Enthusiasmus zu erregen, und ich weiß nicht, ob der Bildhauer Ursach hat, sich zu beklagen, daß das, was er so ungern darstellen möchte, da er es nur so mangelhaft darstellen kann, ihm nun auch nach den Begriffen seiner Religion sogar darzustellen verwehrt wird.

Denn seitdem sich die Begriffe über den Umgang beider Geschlechter und deren endlichen Zweck sehr verändert haben; seitdem die nackte Gestalt so selten geworden ist, daß ihre Erscheinung allemal mit einer mächtigen Regung der Einbildungskraft, und durch diese mit einer starken Würkung auf die Sinne verknüpft ist; seitdem hat man sehr wohl gethan, die Verhüllung des Körpers an Orten, wo unser Geist mit Dingen dieser Welt nicht beschäfftigt seyn soll, zur Nothwendigkeit zu machen.

Diese Gründe entwickeln den ersten Unterschied zwischen dem Stile der Alten und dem neuen Kirchenstile in der Sculptur. Jene verschleiert die nackte Form

1) Z. E. Schnürbrüste, Schuhe. Beinahe kein Fuß ist noch jetzt in seiner ursprünglichen Form.

Form des menſchlichen Körpers weniger als dieſe, und entzieht ſie nie dem Auge ganz.

Unvermerkt und gleichſam von ſelbſt, komme ich hier auf ein zweites charakteriſtiſches Unterſcheidungszeichen. Die Alten, wenn ſie ja bekleideten, thaten es immer auf eine Art, bei der die nackte Form eher gewinnen als verlieren mußte. Man verfolgt deren Umriſſe noch immer unter dem Gewande, und es ſcheint nur darum ihr angelegt zu ſeyn, um die ſtets ſich ſchlängelnden Linien des fleiſchigten und muſculöſen Körpers, durch einige eckigter und gerader laufende zu unterbrechen, und contraſtiren zu laſſen. Hingegen nach unſerm Kirchenſtile iſt ein Gewand ein Laken oder Teppich, den der Künſtler nach Art des Tuchhändlers vor den Augen des Kaufluſtigen ausbreitet, oder einem Seegel gleich dem Spiel der Winde überläßt. Er verfährt mit der Bildung der Falten ſo willkührlich, als der Arabeſken- oder Cartouchenmahler mit ſeinem Laub- und Muſchelwerk. Es ſind nicht Gewänder mehr, es ſind Felsklumpen, Marmorblöcke taillirt en Facettes, auf denen das Licht buntſcheckig ſpielt, und die man nie für dasjenige erkennen würde, was ſie ſeyn ſollen, wenn nicht Kopf und Beine an den Ecken hervorragten. Gewand iſt alſo in unſerer neuen Bildhauerkunſt eine für ſich ſtehende Hauptſache geworden: eine Schadloshaltung für die entzogene nackte Geſtalt: oder, wenn man lieber will, ein Werkzeug der Rache des beleidigten Ehrgeizes, indem man durch die neue Erfindung ſelbſt der Andeutung des Verſagten entbehren zu können geglaubt hat.

Dem alten Künſtler war Gewand Bekleidung des Körpers: dem neuern iſt ſie Hauptſache, von deren willkührlichen Bildung er für ſich beſtehenden Reiz erwartet.

Der alte Künſtler hebt die Geſtalt ins Ideal; der neue hält ſich an die gemeine Natur: Jener giebt ſeinen Köpfen den Ausdruck thätiger Geiſtesgröße; dieſer duldſamer Demuth, oder finſterer Eingezogenheit.

Aber ſelbſt in den Theilen des Nackenden, welche dem neueren Künſtler mit den alten zum Vorwurf bildlicher Darſtellung auf gleiche Art geblieben ſind: in den Köpfen, in den Extremitäten, treffen wir eine weſentliche Verſchiedenheit zwiſchen beiden an. Der letzte ſcheint vermittelſt des idealen Schönen immer über die Gränze der uns bekannten Natur hinauszugehen, während daß der erſte nicht blos aus Unvermögen, ſondern mit Vorbedacht bei der Darſtellung der gewöhnlichen Natur ſtehen bleibt.

Mehr! der Ausdruck in den Köpfen der Figuren des mythiſchen Cirkels der Alten, der phyſiognomiſche, nicht der pathalogiſche Charakter iſt viel bedeutungsvoller, höher, edler, als in den Köpfen der Perſonen unſerer Gottheit, unſerer Patriarchen, Apoſtel und Heiligen, welche mehreſtentheils das Gepräge finſterer Eingezogenheit, oder duldſamer Demuth auf ihren Geſichtsbildungen tragen. Es iſt hier der Ort, die Gründe dieſes neuen Unterſcheidungszeichen des alten und des Kirchenſtils aufzuſuchen.

Die Gründe dieſer Verſchiedenheit werden aus der verſchiedenen ſittlichen, politiſchen und religiöſen Erziehung des Menſchen, und zugleich aus dem ver-

Einer derſelben iſt durch die vorhergegangene Bemerkung angezeigt, daß die Griechen von einer ſchöneren Natur umgeben waren. Aber dieſer Grund allein erklärt nicht Alles. Die brittiſche Nation iſt ſeit langer Zeit die ſchönſte des heutigen Europa; aber erſt ſpät haben dieſe Inſulaner die Künſte geliebt, und noch jetzt iſt nicht Schönheit der erſte Zweck der Bemühungen, die ſie ihnen widmen.

War der phyſiſche Nervenbau der Griechen empfänglicher für die Empfindung des Schönen? Es iſt nicht unwahrſcheinlich. War ihre politiſche, ſittliche und religiöſe Erziehung mehr dazu gemacht, den

Sinn

Sinn des Schönen in ihnen zu entwickeln? Das ist gewiß.

verschiedenen Gange, den die Künste bei ihrer Ausbildung genommen haben, entwickelt.

Jedes Individuum eines so freien, und in so viele kleine Staaten getheilten Volkes als die Griechen waren, sahe sich als ein wesentliches Stück des Ganzen an, welches zur völligen Ausbildung seiner Kräfte durch Patriotismus, Ehrgeiz und Selbstgefühl aufgefordert wurde. Der Antheil an der Administration des Staats, der Dienst im Kriege, nahmen nur einen Theil derselben hin, und mit dem Ueberrest wucherten sie zum Besten der Künste: es sey durch den unmittelbaren Antheil, den sie an ihrer Ausübung nahmen, es sey durch den Fleiß, den sie auf solche Talente wandten, die mit jenen in Verbindung standen, oder doch das Gefühl für sichtbare Schönheit mittelbar entwickelten.

Denn das Denken um zu denken, das Wissen um zu wissen, war bei den Griechen, zur Zeit wie die Künste aufblüheten, weniger gewöhnlich. Sie speculirten gemeiniglich mit unmittelbarer Beziehung aufs handelnde Leben, und Kenntnisse, welche den Affekt des Wissens, des Erkennens spannen, waren zu schwer zu erlangen, um die bloße Neugierde nicht abzuschrecken. Nichts natürlicher also, als daß sie ihre Muße auf solche Gegenstände wandten, die, ohne einen großen Umfang von Vorerkenntnissen vorauszusetzen, dennoch eine solche Unterhaltung geben, welche die Thätigkeit in ernsthafteren Geschäfften nicht hindert, vielmehr in manchen Fällen unterstützt: Dies sind die schönen Künste. Der Geschmack an denselben war also viel ausgebreiteter, viel allgemeiner, und da die Schönheit der menschlichen Gestalt des

Nutzens im Kriege und der Annehmlichkeit im Frieden wegen, ein eben so allgemein geschätzter Vorzug war, so erhielt natürlicher Weise jener Geschmack die Richtung, die Darstellung der schönen körperlichen Form als die höchste Stufe der Kunst zu betrachten.

Vieles muß auch daraus erklärt werden, daß die schöne Gestalt des Menschen bei den Griechen das Symbol der Wesen war, denen sie ihre religiöse Verehrung widmeten.

Der rohe Mensch, der den Stein oder Klotz, bei dem ihm die höchste Kraft ein besonderes Glück oder Unglück hatte wiederfahren lassen, erst als das Wiedererkennungszeichen seiner Hoffnung oder seiner Furcht geliebt und gescheuet, bald als Ursach von beiden angebetet hatte, gerieth bei stufenweiser Verfeinerung auf den Gedanken, erst diesen Klotz in Kopf, Arme und Beine zu spalten, dann als treue Abbildung des Menschen, endlich als Ideal seiner Gestalt in seinem Tempel aufzustellen.

Denn als die lebhafte Thätigkeit der Griechen, welche durch die Unabhängigkeit und durch die Wetteiferung so vieler nahe an einander liegenden Staaten immer unterhalten wurde, ihnen hohe Ideen von thätiger Tugend, Freiheit, Ehre, Vaterlandsliebe, und zu gleicher Zeit ein starkes Gefühl ihrer eigenen Würde gegeben hatte; so wurden sie durch den Enthusiasmus zur Vergötterung ihres Gleichen getrieben und legten jenen rohen Ahndungen einer höheren Kraft erst den Begriff des Menschen überhaupt, bald aber von menschlicher Vollkommenheit in dem höchsten Grade, den sie sich denken konnten, bei.

In dieſen Begriff von Vollkommenheit nahmen ſie körperliche Schönheit aus den angeführten Urſachen als ein nothwendiges Ingredienz auf: ſie ſetzten aus den verſchiedenen Erfahrungen, die ſie im Einzelnen gemacht hatten, ein ſchöneres Ganze zuſammen, und verehrten nun das vollkommenſte Weſen unter der Bildung des ſchönſten ſeiner Geſchöpfe.

Anfangs war eine ſolche bildliche Darſtellung nur idealiſche Verſinnlichung höherer Kräfte, nach Erfahrungen ähnlicher aber bekannter Tugenden. Jupiter war würklich Gott, der beſte aller Beherrſcher nach dem Zuſchnitt der guten würklichen Regierer der Völker. Nachher verdiente der Menſch, der dieſen Begriff am mehreſten in ſeinem irrdiſchen Leben ausfüllte, der nächſte nach dem höheren Weſen, der Halbgott, der Held, eine Erhaltung ſeines Andenkens von ſeinen dankbaren Mitbürgern. Man idealiſirte ſeine Form, um ihn zu vergöttern, oder wenigſtens ſeine Nachkommen durch den ſinnlichſten aller Eindrücke zur fernen Verehrung und Nacheiferung anzufeuren.

So wurden Tempel, öffentliche Plätze, jedes Privatgebäude bevölkert. Das Kind, deſſen Hände zum erſtenmale von der Mutter zum Dienſt der Gottheit gefaltet wurden, ſahe in dem Bilde der höchſten Kraft nur den ſchönſten der Sterblichen; und der ältere Sohn, dem der Vater das öffentliche Monument, den Zierrath ſeiner Wohnung erklärte, erblickte in dem ſchönſten der Menſchen nur das Bild der inneren Würde ſeiner Vorgänger. Soll ich es erſt ſagen, wie ſich Hoheit der Seele und Gefühl der Schönheit hier wechſelſeitig verſtärkten, wie ſich kein ſchöner

Körper denken ließ, ohne eine schöne Seele, und keine schöne Seele ohne einen schönen Körper! Soll ich es erst sagen, wie sehr der Künstler, der für die innere Bildung seiner Landsleute, wie für ihr Vergnügen arbeitete, der Mann des Staats, der Liebling der Nation wurde! Wie das Bewußtseyn dieses wichtigen Antheils an dem allgemeinen Wohl ihn zu hohen Ideen emporhob, den Begriff des wahrhaft Großen und Edeln in ihm gründete, und wie die Bezeugung öffentlicher Achtung ihn spornte, an höhere Vollkommenheit stets hinanzustreben!

So trug sittliche, religiöse und politische Erziehung zu dem ausgezeichneten Geschmack der Griechen an Schönheit der Gestalten bei: an Gestalten mit hoher Bedeutung eines zum Besten der Menschheit thätigen Wesens, an Gestalten, die neben jener Bedeutung auch das Bewußtseyn ihres Werthes zu haben scheinen: An schönen, an mächtigen, aber auch an stolzen Gestalten!

Ehe ich zu der Abweichung unserer Begriffe über die Bildung der Personen, die den Gegenstand unserer religiösen Verehrung ausmachen, übergehe, muß ich noch eine Anmerkung über den Gang der Künste bei den Griechen hinzufügen, welche es erklären wird, warum sie bei ihrem unaufhörlichen Streben nach Schönheit und hoher Bedeutung, dennoch die Grundregeln derselben, Simplicität, Ebenmaaß, Regelmäßigkeit, Richtigkeit der Verhältnisse, kurz! alle Grundlagen unsers Vergnügens an dem Wohlgeordneten und Uebereinstimmenden der Gestalt nie verlassen haben. Denn diese Schranken finden wir nicht überschritten, selbst in den spätesten Werken der alten

Kunst

Kunſt nicht, und die Fehler, die dagegen begangen ſind, ſcheinen mehr dem Unvermögen zuzugehören, die Vollkommenheit, zu der ſie führen, zu erreichen, als der wiſſentlichen Abſicht, ſie Feldein auf einem andern Wege zu verfolgen.

Früh, in den erſten Zeiten des Wachsthums der Künſte, finden wir die Bildſäulen menſchlicher Figuren als Symbole derſelben behandelt: nicht anders wie Gebäude Symbole von Hütten ſind, mit dem Senkblei und dem Winkelmaaß in ſymmetriſche Geſtalten geſchnitten. Es ſind keine Nachbildungen der Menſchen, es ſind für ſich ſtehende Geſchöpfe, an denen die einzelnen Theile zu dem Ganzen nach inneren, aus der Maſſe ſelbſt hergenommenen, Verhältniſſen harmoniren. Alles iſt viereckigt, ſteif und ohne Wahrheit; aber alles ſtimmt an der willkührlichen Compoſition zu einem leicht von der Seele zu faſſenden Begriff überein: alles iſt wohlgeordnet. Von dort iſt man zur Wahrheit fortgeſchritten, man hat die urſprüngliche Simplicität, das Ebenmaaß der Theile zu einander, das Verhältniß derſelben zum Ganzen beibehalten; man hat aber auch mehr Verſchiedenheit der Formen in die Theile gebracht, und überhaupt die Uebereinſtimmung des Nachgebildeten mit dem Vorbilde mehr beſorgt. Das Viereckigte hat mehr Rundheit, die Linie mehr Ausſchweifung, das Detail mehr Treue erhalten. Endlich hat man den Reiz hinzugefügt, die wellenförmigen Contouren, die Abwechſelung in den Stellungen und Formen der einzelnen Glieder. Auf ſolche Art iſt die ſymmetriſche Verfahrungsart unter Leichtigkeit, unter Schein des Regelloſen, und unter Mannichfaltigkeit der Formen

zwar versteckt, nicht aber ganz aus den Augen gesetzt worden: und hierbei ist man stehen geblieben.

Diese Erziehung der Idee von Schönheit scheint nun mehrere glückliche Folgen gehabt zu haben. Einmal hat man nie das Nothwendige dem Ueberflüssigen, nie Treue und Wahrheit, am wenigsten aber den leichten Begriff des Wohlgeordneten und schnell zu Fassenden der Sucht aufgeopfert, eine Menge von unbestimmten Gefühlen durch Abwechselung ungewisser Formen in dem Beschauer zu erwecken. Simplicität in Mine und Stellung, Simplicität und Ebenmaaß in den Verhältnissen der Theile zum Ganzen, jene Grundpfeiler der Schönheit, und hoher Bedeutung, sind stets mit äußerster Gewissenhaftigkeit beobachtet worden.

Ferner: Da die alten Künstler die Schönheit immer auf einer und derselben Straße verfolgt haben, so haben sie auch alles was darauf lag, viel vollständiger aufsammeln können, als unsere neueren, welche, bald auf diesem, bald auf jenem Wege, Vergnügen und Unterhaltung für uns aufzusuchen bemüht gewesen sind.

Dies scheinen mir die hauptsächlichsten Ursachen der Höhe zu seyn, auf der die Alten gegen die Neueren in Rücksicht auf idealische Form, und auf Bedeutung idealischer Geistesgröße stehen. Physische Anlage und moralische Verfeinerung des Gefühls für Schönheit: ein erhabener, mit der Religion und politischen Verfassung in genauer Verbindung stehender Zweck der Kunst: die davon abhängende Achtung des Künstlers: und endlich der einfache Gang der Künste, die

aus

aus der Grundquelle der Uebereinſtimmung der Theile zum Ganzen entwickelte Idee der Schönheit.

Alle dieſe Urſachen fallen bei uns weg. Wir denken uns den ſittlich vollkommenen Menſchen wohl ganz getrennt von dem phyſiſch vollkommenen: wenigſtens braucht der moraliſche Held nach unſern Begriffen nicht der ſchönſte Menſch zu ſeyn. Unſere politiſchen Verhältniſſe geben uns gar keine, und unſere geſelligen nur eine ſehr geringe Veranlaſſung, auf körperliche Geſtalt einen beſondern Werth zu legen. Unſere gröbern Sinne werden durch fleiſchigte ausgeſchweifte Formen viel ſtärker in Bewegung geſetzt, als durch einfache und übereinſtimmende Ordnung der Theile zum Ganzen.

Das Vergnügen, was wir an einer ſchönen Geſtalt empfinden, gehört unſerm Verſtande, unſerm Nachdenken: es iſt ein gequältes Werk, ein fremder von den Griechen hergeholter Geſchmack, der hier, wie in ſo vielen andern Dingen, mit unſern ſittlichen und religiöſen Begriffen gerade zu im Widerſpruche ſteht.

Denn unſere von der Religion gebildete Moral verbietet uns auf einen ſo zufälligen Vorzug, als der einer ſchönen Geſtalt iſt, irgend einigen Werth zu legen, und es hat Zeiten gegeben, in denen man es zur Gewiſſensſache hat machen wollen, den Heiland, der uns zum Vorbilde menſchlicher Vollkommenheit aufgeſtellet iſt, der ſich aber aller weltlichen Vortheile entäuſſert, Schmerzen und Leiden in ſeinem Leben auf ſich genommen hatte, unter einer ſchönen und geſunden Geſtalt zu denken.

Am wenigſten aber läßt eben dieſe chriſtliche Sittenlehre den Ausdruck des Bewußtſeyns einer thäti-

thätigen Seelengröße zu, jenen Charakter von Hoheit, der uns bei dem Anblick einer Statue der Alten den Ausruf abpreßt: Welch ein Mann! Welche Thaten dürften wir von ihm erwarten, wenn er wieder ins Leben hervorgienge!

Es ist interessant zu sehen, welchen Begriff die neueren Künstler mit den Personen der Gottheit, und ihrer hauptsächlichsten Verehrer verknüpft haben.

Begriffe der neueren Künstler über die Personen der Gottheit, und ihrer vornehmsten Verehrer im alten und neuen Testamente.

Sie haben das alte Testament von dem Neuen getrennt. Aber der Gott Israels ist ihnen in der Geschichte des neuen Bundes die erste Person der Dreieinigkeit geblieben. Gott der Vater also, der die Sünden der Väter an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied straft, der erzürnt über das menschliche Geschlecht nur durch das Leiden seines Sohnes versöhnt werden konnte, hat die ernste, finstre und strenge Mine eines aufgebrachten Richters [2] erhalten, und die Patriarchen, von Adam an bis auf den jüngsten Propheten, scheinen durch das lange Harren auf die Zukunft des Mittlers in nicht geringe Sorgen, Schwermuth und Grämelei versunken. Lauter unaufgeräumte Graubärte, die mit den mürrischen Flußgöttern der Alten die größte Aehnlichkeit haben. Zeichnet sich einmal ein Joseph oder David unter ihnen aus; die Geschichte des Patriarchalischen Zeit-

2) Ich bin sehr weit entfernt, die Art, wie die Künstler die Personen unserer heiligen Geschichte aus Irrthum und falschen Begriffen sich gedacht haben, zu der meinigen zu machen. Man sieht hier leicht, daß ich blos davon spreche, wie es ist, nicht davon wie es seyn könnte und sollte.

Zeitalters zeigt dieſe Königsſöhne als Hirten: und ſo erſcheinen ſie in unſern Gemählden.

Der Heiland wird uns in der Bibel als der ſanftmüthigſte, duldſamſte, liebendſte aller Menſchen geſchildert. Dieſer Charakter läßt ſich mit einer ſchönen Figur verbunden als möglich denken, aber die Nothwendigkeit dazu liegt ſo wenig am Tage, daß man vielmehr bei alle dem Leiden, welches er während ſeines Wallens hienieden ausgeſtanden hat, nur durch eine kränkliche abgehärmte Figur den Begriff ſeines hiſtoriſchen Daſeyns in der Kunſt völlig deutlich zu machen glauben kann. Auch finden wir ſo wenig ihn als ſeine Nachfolger, die Apoſtel und Heiligen unter ſehr ſchönen Geſtalten gebildet. Und das nicht ſowohl aus Unvermögen, als aus Abſicht. Der Begriff von chriſtlicher Entäußerung und Demuth hat dies verhindern müſſen, bei einigen haben beſtimmte Nachrichten und Legenden im Wege geſtanden. Die Apoſtel waren Perſonen von gemeiner Herkunft und ſchon bei Jahren: Nur Paulus und Johannes machen hier Ausnahmen; der letzte wird mit ſchüchterner Lieblichkeit gebildet. Der heil. Petrus iſt der Tradition zufolge kurz, unterſetzt und von eckigter Form geweſen, andere Apoſtel waren eben dieſer Tradition nach nicht ſchöner: die Stifter der Orden aber meiſtens ausgehungerte, durch Krankheiten, Faſten und Caſteien abgemergelte Menſchen. Ahndung von Geiſtesgröße finden wir nirgends. Thätige Tugend wie die Griechen ſie bildeten, ſchien dem Geiſte einer Religion zuwider, nach deren Lehren man Kindern ähneln ſoll, um das Reich Gottes zu erwerben. Bewußtſeyn unſers Werthes, Ausdruck

des

des Seelenadels gränzt in der sichtbaren Darstellung an Stolz. Man hätte den Märtyrern den Ausdruck der Standhaftigkeit geben können, aber in den bildenden Künsten ist dieser Ausdruck nicht bestimmt genung, und mit sanfter Einfalt verbunden, wird er unbedeutend.

Die Gottheiten und Helden der Alten sind idealisirt, individuelle Bildungen einer Menschenart: das höchste Wesen, die Heiligen, die Tugenden der Neueren entweder würklich individuelle Bildungen einzelner Menschen oder allegorische Abstracta unsinnlicher Eigenschaften.

Die Gottheiten der Alten unterscheiden sich noch besonders von den Heiligen der Neueren und selbst von der letztern Vorstellungsart des höchsten Wesens dadurch, daß jene personifizirte Menschengattungen waren, diese hingegen personifizirte einzelne Individuen von Menschen oder personifizirte Abstrakte, allegorische Bilder unsinnlicher Eigenschaften sind. Es ist nämlich eine bekannte Erfahrung, daß sich nicht blos die hervorstechenden Neigungen des Herzens, die Fähigkeiten der Seele und des Körpers, an der Gestalt des Menschen äußern, sondern daß auch die Lage in der sie sich im handelnden Leben befinden, die besondere Richtung, welche die Eigenschaften ihrer Seele und ihres Körpers zu einer bestimmten und anhaltenden Thätigkeit oder Beschäfftigung erhalten haben, sich auf die äußere Form des Körpers eindrücken. [3])

Die Alten scheinen aus vielen Erfahrungen, aus mehreren Beispielen im Einzelnen, die prägnantesten Züge der Gestalt herausgehoben zu haben, worin mehrere

3) Dies geht so weit, daß Männer, die es in der Bemerkungskraft zu einem gewissen Grade von Fertigkeit gebracht haben, auf den ersten Blick die verschiedenen Handwerker: Schneider, Schuster u. s. w. blos nach der Gestalt zu unterscheiden wissen.

mehrere Menſchen von gleichen Neigungen, Fähigkeiten, unter ähnlichen Lagen, und mit gemeinſchaftlicher Beſchäfftigung zuſammentreffen, und ſich dadurch unverkennbar von andern unterſcheiden, die von entgegengeſetzten Neigungen und Fähigkeiten ſind, unter andern Lagen handeln, und ihrer Thätigkeit eine verſchiedene Richtung geben. Indem ſie nun dieſe beſondere Gattung von Zügen um etwas über die Natur verſtärkten, erhielten ihre Gottheiten jene idealiſirte Phyſiognomien, welche der Beſchauer für individuelle Bildungen, nicht des einzelnen Menſchen, ſondern einer gewiſſen Art von Menſchen, erklärt.

Jede Gottheit der Alten war Individuum, wenn man ihre Bildung gegen die einer andern Gottheit hielt; nicht aber Individuum in Vergleichung mit dem einzelnen Menſchen. Jupiter, der große und gütige Beherrſcher, bekam den Ausdruck einer Ehrfurcht- und Vertrauen einflößenden Majeſtät: Apollo den ſanften und edeln Charakter eines Beſchützers der Künſte und Wiſſenſchaften: Mercur den eines gewandten und behenden Ringers: Hercules den eines biedern und ſtarken Kämpfers: Juno den einer vorſichtigen, aber ſtolzen Hausfrau: Minerva den eines kalten aber geſchickten Weibes u. ſ. w. Kurz! jeder Gott war ein Individuum mit einer Art von Charakter, wie die Alten glaubten, daß er unzähligen Beiſpielen der nämlichen Gattung zufolge ſeyn ſollte, um ſich von Charakteren einer andern, nach eben ſo unzähligen Beiſpielen abſtrahirten Gattung, deutlich und beſtimmt zu unterſcheiden.

Dies hatte ſehr glückliche Folgen für die Kunſt. Es brachte Bedeutung und Abwechſelung in den Ausdruck

Die Alten gaben ihren

Statuen mehr physiognomischen als pathalogischen Ausdruck; die Neueren umgekehrt, geben ihnen mehr pathalogischen als physiognomischen.

druck und in die Formen, ohne jener ruhigen Ordnung und Uebereinstimmung der Züge zu schaden, welche die Schönheit fordert. Der alte Künstler konnte seine Begriffe von Wohlgefälligkeit der Formen nur mit diesem Ausdruck eines allgemein individuellen Charakters vereinigen; so war die völlige Schönheit da, die sich ohne Ahndung eines lebenden Wesens eben so wenig denken läßt, als diese Ahndung ohne wohlgefälligen Eindruck der Formen.[4]) Der Beschauer fand sich bei der Auflösung des Gedankens hinreichend beschäfftigt, seine Ansprüche auf Treue und Bedeutung wurden hinreichend ausgefüllt, ohne gerade Aehnlichkeiten mit bestimmten Personen ausfinden zu wollen, oder gar eine affektvolle Thätigkeit von dem Steine zu verlangen. Mit einem Worte, die physiognomische Darstellung des Menschen war schon eine so schwere und unterhaltende Aufgabe für den Künstler, als daß man ihm die pathalogische nicht gern geschenket haben sollte.

Unsere

4) Und von dieser Vereinigung, nicht von dem Wohlgefälligen der Formen allein, ist das zu verstehen, was Cicero Orat. 2. speciem pulchritudinis eximiam quandam nennt. Hier ist die ganze Stelle, die zur Erklärung desjenigen, was im Texte gesagt ist, dienen kann. Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mentem incidebat *species pulchritudinis eximia quaedam*, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.

Unſere Neueren entbehren dieſes Vortheils ganz oder größtentheils. Ihr höchſtes Weſen iſt ein ſolches Abſtraktum aller möglichen Vollkommenheiten, daß ſie die eine zum Nachtheil der übrigen nicht hervor heben dürfen. Sie haben es zuweilen gewagt, gewiſſe Tugenden zu perſonifiiren, gewiſſen Figuren einen allgemeinen Charakter zu geben; aber hier iſt der allgemeine Charakter zu allgemein geworden, das heißt, die beſondere Modification, welche die eine tugendhafte Neigung der Geſtalt giebt, läuft ſo ſehr mit den Modificationen, welche tugendhafte Neigungen der Geſtalt überhaupt geben, zuſammen, daß man nothwendig Attribute zu Hülfe nehmen muß, um die beſondere Beſtimmung dem Beſchauer zu erleichtern, und dem Ueberdruß, der aus Einförmigkeit entſteht, vorzubeugen.

Ein Apollo der Alten, deſſen Leier verloren gegangen iſt, unterſcheidet ſich noch deutlich von einem Jupiter ohne Adler und Donnerkeil: Eine Klugheit ohne Spiegel aber iſt von einer Gerechtigkeit ohne Waage nicht auszukennen. Haben die Neueren auf den Phyſiognomien der Heiligen einen allgemeinen Charakter hervorſtechend zeigen wollen; ſo hat es, ſo lange die Figur in Ruhe blieb, hauptſächlich nur der ſehr eingeſchränkte und der Schönheit wenig vortheilhafte eines demüthigen, mit ſteten Uebungen der Andacht beſchäfftigten Menſchen ſeyn können.

Dieſen Mangel von Schönheit der Geſtalt, und beſtimmten Ausdruck einer allgemein individuellen Phyſiognomie, haben die neuen Künſtler dadurch zu erſetzen geſucht, daß ſie durch Abwechſelung particulär individueller Bildungen und durch den pathalo-

giſchen Ausdruck tranſitoriſcher Bewegungen der Seele, wo nicht ſchön, wenigſtens treuer, wo nicht ſo bedeutungsvoll, wenigſtens repräſentirender und gezierter, wo nicht ſo fähig zur Thätigkeit, wenigſtens emſiger, befliſſener in ihren Figuren erſcheinen wollten. Mich dünkt das Mittel iſt ſchlimmer als das Uebel ſelbſt.

Denn da man nun recht abwechſelnd in den Bildungen ſeyn wollte, und doch gewiſſe Phyſiognomien, nach den vorher angegebenen Grundſätzen nothwendig ausfallen mußten, ſo konnte man, um immer neu zu bleiben, in der Wahl nicht ekel ſeyn. Nicht ſelten entlehnte man daher die Geſtalten der Heiligen von den niedrigſten Pilgrimmen, Einſiedlern und andern Bettlern dieſer Art.

Wenn die Alten ihre Statuen in thätige Bewegung ſetzten, ſo war dieſer Ausdruck ſtets beſtimmt und vollſtändig erklärbar; die Neueren liefern meiſtens nur academiſche Stellungen.

Mit dem pathalogiſchen Ausdruck, den die Neueren beinahe in allen ihren Statuen dem phyſiognomiſchen vorgezogen haben, hat es in der Sculptur, wie ſchon öfterer bemerkt iſt, ſeine eigenen Bedenklichkeiten. Selten beſteht damit der Eindruck des Wohlgeordneten und leicht zu Faſſenden, der dem Gefühl der Wohlgefälligkeit der Formen zur Grundlage dient. Gegen eine Figur in Affekt haben die Alten zehn in Ruhe gebildet. Aber wenn ſie auch zuweilen (und zwar hauptſächlich, um dem Meiſſel Veranlaſſung zu geben, ſeine Kunſt in der Darſtellung des Muskelnſpiels zu zeigen:) den Körper in thätige Anſtrengung verſetzt haben, ſo iſt doch wenigſtens dieſer pathalogiſche Ausdruck zu gleicher Zeit hinreichend motivirt, deutlich und erklärbar.

Man erinnere ſich, was ich bei dem Pallaſte der Farneſina in dieſem Theile meines Buchs von dem Unterſchiede zwiſchen dem analogiſch lyriſchen Ausdruck

druck des Affekts, und dem analogiſch dramatiſchen geſagt habe. Der erſte iſt allemal durch ſich ſelbſt verſtändlich. Die Abſicht, in der die Seele dem Körper eine gewiſſe Richtung giebt, beruht auf einer ſo allgemein bekannten Situation, oder affektvollen Faſſung der Seele, daß der Beſchauer über die Frage, was ſie in dem beſondern Falle veranlaßt haben könne, freiwillig weggeht. Der lachende Faun, die ſchwermüthige Elektra ſind von dieſer Art. Geſetzt aber auch die Vorſtellung iſt dramatiſch, das heißt, das Bild will mir mit der affektvollen Faſſung zu gleicher Zeit die concurrirenden Umſtände wiſſen laſſen, deren Folge ſie iſt; ſo haben die Alten dieſe dramatiſche Vorſtellung doch immer ſo gewählt, daß die Lage der einzelnen Figur, oder die Zuſammenſtellung derſelben mit einem Gegenſtande von geringem Umfange zu gleicher Zeit die Expoſition und die Aktion, oder, ſo zu ſagen, den Prologus und den Exodus der alten Tragiker enthielte.

Ein Verwundeter, der ſeine letzten Kräfte anſtrengt, um ſich in die Höhe zu richten: eine im Ausfall geſtreckte Figur mit Schild und Degen: ein Alter, der ihn umwindende Schlangen abwehrt, [5]) ſind lauter einzelne Figuren, die eine vollſtändig deutliche Handlung mit Urſach und Würkung dem bloßen Auge darbieten.

5) In einer Landſchaft von Pouſſin ſehen wir eine ſolche Vorſtellung. Es iſt nicht Laocoon; es iſt ein Mann, der von Schlangen angefallen iſt. Mehr wiſſen wir von ihm nicht, aber es iſt genung, um ſeine Lage zu verſtehen und zu fühlen.

Beinahe alle neueren Statuen haben nun einen pathalogischen Ausdruck: d. h. ihr Körper zeigt eine Anstrengung, die auf eine thätige Lage der Seele schließen läßt; aber zum Unglück wissen wir selten, was sie mit ihrer Thätigkeit intendiret. Es sind größtentheils bloße akademische Stellungen nach der Regel des Contraposto geordnet. Der Künstler, der sie darin versetzt hat, hatte keine andere Absicht, als eine wohlgefällige Abwechselung in die Lage der Glieder zu bringen. Die Absicht gehörte also ihm, nicht dem lebenden Wesen in der Figur. Wenn der eine Arm ausgestreckt ist, so muß der andere sich zurückziehen: tritt das eine Beine vor, so muß das andere zurückweichen: beugt sich der Obertheil des Körpers auf die rechte Seite, so muß sich der untere auf die linke wenden. Sehr selten wissen wir warum?

Der Künstler rechnet oft zur Verständigung dieser besondern Thätigkeit auf unsere Vorerkenntnisse von den Lebensumständen seines Helden; aber er soll nur in sofern darauf rechnen, als die Situation aus der Geschichte einen an sich durch den bloßen Anblick erklärbaren Ausdruck motivirt. Der weinende Petrus kann von jedermann verstanden und gefühlt werden, es ist die Darstellung einer allgemein bekannten leidenschaftlichen Fassung der Seele; aber eben dieser Heilige, der in den dritten Himmel entzückt wird, macht eine viel zu particulaire Situation aus, als daß wir bei der Auslegung des Ausdrucks, bei der Prüfung seiner Billigkeit nicht leicht in die Irre geführet werden sollten.

Dazu kömmt, daß die Legenden der Heiligen gemeiniglich dem Inhalte und der Schreibart nach viel

zu unintereſſant ſind, um einem Manne von Geſchmack anmuthen zu können, ſich damit bekannt zu machen.

Ein Vorzug, dem die neueren Bildhauer vor jedem andern nachgeſtrebt haben, beſteht in der mahleriſchen Würkung der Bildhauerarbeit. Ich habe ſchon mehrere Male geſagt: daß mahleriſche Würkung von Einheit und Abwechſelung in Farben, Formen und Helldunkeln abhänge. Keines von dieſen drei Stücken darf zur wahren mahleriſchen Würkung fehlen, und die Farben machen ein Hauptingredienz derſelben aus. Inzwiſchen muß ſich die Sculptur, wenn ſie anders nicht in bloße Spielerei, in kindiſche Nachäffung verfallen will, die uns ihre Unvollkommenheit in dieſem Stücke eher auffallend macht, als zu verſtecken im Stande iſt, ganz enthalten. Schon aus dieſem Grunde erhellet, daß man ihr mahleriſche Würkung nur unvollſtändig einräumen könne, und ſie blos auf die Würkung des Helldunkeln, und der eigentlichen Gruppirung einſchränken müſſe.

Letztes Unterſcheidungszeichen des Stils der alten Bildhauer von dem der Neueren: dieſe ſtreben mit ihren Werken aus rundem Steine zu ſehr der Würkung eines flachen Gemähldes nach.

Daß dieſe eingeſchränktere Art durch das Wohlgefällige der eigentlichen Beſtandtheile des Scheins, oder durch den angenehmen Eindruck der Maſſe bei dem erſten Anblicke zu rühren, kein gleichgültiger Zuſatz zu unſerm Vergnügen ſey, iſt nicht zu leugnen. Die Alten haben dieſe Art mahleriſcher Würkung beſorgt, an mehreren Statuen der Neueren thut ſie die gewünſchte Würkung. Es kömmt auf den Ort der Aufſtellung, auf die Art wie das Licht geleitet wird, auf die Lage der Glieder unendlich viel an, ob unſer Auge den Begriff des Ganzen mit Leichtigkeit faßt, auf die intereſſanteſten Theile zuerſt gezogen, und im

Detail angenehm unterhalten wird. Der Jupiter Verospi thut bei Tage wenig Würkung, und bei der hoch gehaltenen Fackel am Abend sehr viel: Warum? Weil das Auge gleich die großen Massen von Schatten von den hellen Partien absondert, von diesen hellen, welche die schönsten sind, zuerst angezogen wird, und nun, ohne Nachtheil für das schon geordnete Ganze, gern bei dem Einzelnen verweilet.

Wer wird es leugnen wollen, daß die abwechselnde Lage der Glieder im Laocoon, die sich zu einer leicht zu umfassenden Form vereinigen, dem Auge angenehmer sey, als die gar zu einförmige Stellung der Pallas Giustiniani? [6])

Aber

Nähere Bestimmung des Herderschen Grundsatzes: die Sculptur arbeitet fürs tastende Gefühl.

6) Darf ich nicht glauben, daß diese Erfahrungen schon allein den vielleicht nur zu weit getriebenen Grundsatz widerlegen, daß die Sculptur fürs tastende Gefühl arbeite? Herr Herder hat diesen in seiner Plastik (Riga 1778.) festzusetzen gesucht. Aber so viel Verehrung ich auch für diesen scharfsinnigen Gelehrten habe, so glaube ich doch, daß es ihm zu sehr an praktischen Vorerkenntnissen in der Kunst fehle, als daß seine Sätze und die daraus gezogenen Folgerungen nicht das Gepräge bloßer Speculationen an sich tragen sollten. Mich dünkt unsere Sinne werden zu früh gewöhnt, sich wechselseitig zu Hülfe zu kommen, als daß wir in der Epoche unsers Lebens, wo wir die Künste zu genießen anfangen, dem Auge befehlen könnten, der Hand nicht weiter ins Amt zu greifen. Auch sey es mir erlaubt zu bemerken, daß die tastende Hand des Blinden zwar über die Wahrheit der Körper von geringerem Umfange urtheilen, von

der

Aber dies Vergnügen muß nie mit Aufopferung wesentlicherer Ansprüche besorget werden, die der Be-

 schauer

der eigentlichen Schönheit der Formen aber, welche auf Uebereinstimmung vieler Theile zu einem Ganzen beruht, und eine gleichzeitige Beäugung vorausſetzt, ſchwerlich einen richtigen Begriff erhalten möge: vorzüglich bei Körpern von größerem Umfange. Daß die Statue in allen Fällen, wo wir, ſo zu ſagen, einen Körper mit der Hand greifen möchten, die Prüfung des taſtenden Gefühls müſſe beſtehen können, iſt augenſcheinlich gewiß: und dies iſt eine ſchöne Bemerkung, die wir Herrn Herder verdanken. Allein außerdem daß der angenehme Eindruck einer Statue noch von etwas mehr abhängt als von der bloßen Illuſion, ſo iſt es auch ſicher, daß ſelbſt dieſe durch das taſtende Gefühl allein nicht abſolviret wird.

Die Wahrnehmung der Verhältniſſe iſt ein Hauptingredienz des Gefühls der Wahrſcheinlichkeit, und dieſe wird die nach und nach oder progreſſiv fortſchreitende Hand ſchwerlich genau ausfinden. Die Anekdoten von blinden Plaſtikern ſind viel zu unzuverläßig, als daß man einen Gegenbeweis daraus führen könnte. Sind es Blindgebohrne geweſen? Haben ſie nicht von fremden Augen Lehren über blos ſichtbare Verhältniſſe erhalten? Und dann: was haben ſie geliefert? Bildniſſe, Copien, und zwar von Köpfen, nicht von ganzen Figuren.

Auch ſcheinen die Folgerungen, die Herr Herder aus dieſem Grundſatze herleitet, zu weit getrieben, laſſen ſich aus andern concurrirenden Urſachen leichter erklären, und haben zum Theil die Erfahrung wider ſich. Am ſicherſten geht man, wie ich

glaube,

schauer an Wahrheit und Schönheit einzelner Theile zu machen berechtigt ist. Nie muß der bloßen Abwechselung ohne begleitende und die einzelnen Theile vereinigende Ordnung nachgestellet werden.

Dies ist der Fehler in den die neueren Künstler gefallen sind. Sie haben vergessen, daß der Mahler dem Beschauer nur ein Profil seiner durch Licht und Schatten gerundeten Figuren zeigt, und daß der anschauende Blick nur dieses prüfen könne, um sich von der Wahrheit der Formen zu überzeugen; daß hingegen der Blick, der die Wahrheit der Form an der würklich runden Statue untersucht, nach Art der betastenden Hand verfährt, sich bald ausdehnt, bald zurückzieht, bald von dieser, bald von jener Seite herumwendet, mithin den runden Körper in mehr als

glaube, wenn man Herrn Herders Satz als eine sehr brauchbare Regel, aber nicht in allen Fällen, nicht als die einzige annimmt, nach der sich der Bildhauer zu richten habe. Dieser bilde nicht für den blos anschauenden allein, sondern zugleich für den betastenden Blick: das heißt, wenn der Anblick, das eigentliche Anschauen seines Werks den Eindruck der Schönheit, der Uebereinstimmung, der leicht zu fassenden Ordnung, der Abwechselung und Einheit auf das Auge gemacht hat, so rechne er darauf, daß dies nämliche Auge nun auch über Treue und Wahrheit, die es vorzüglich aus den Modificationen der Ründung eines jeden Theils wahrnimmt, urtheilen will: daß es mithin das Detail nun analogisch betastet, es aus mehreren Profilen beschauet, und sich rund an dem Körper herwendet.

als einem Profile ſieht. Wie oft iſt es nun hier geſchehen, daß der Bildhauer, weil er zu ſehr auf einen feſten Geſichtspunkt von dem Beſchauer rechnete, daraus die Umriſſe recht in den Grund verſchmolzen, Licht und Schatten recht abwechſelnd erſcheinen laſſen wollte, aus allen übrigen unwahr werden mußte! Wie oft wird ein Arm im neueren Geſchmack des Bernini von der einen Seite weiches Fleiſch, und von der andern ein unförmlicher Wachsklumpe! Wie oft ein Gewand im Geſchmack deſſelben Meiſters von der einen Seite ein Flor, und von der andern eine willkührlich gereifte Steinmaſſe.

Ein Werk von runder Bilderei, kann aus einem Geſichtspunkte ſchöner als aus dem andern ſeyn: aber es muß aus allen gleich wahr erſcheinen.

Ferner! Man hätte bedenken ſollen, daß es Körper giebt, bei denen die Farbe ein weſentliches Merkmal ihrer Verſchiedenheit von andern Körpern ausmacht: daß die innere Beſchaffenheit dieſer Farben, je nachdem ſie mehr oder weniger Lichtſtrahlen auffangen, auch gewiſſe Theile mehr hervorſtechend, andere mehr zurückweichend darſtellen. Wenn wir jetzt an ſo mancher neueren Statue das flatternde Haar, den wallenden Bart, mit ſo vieler Liebe beſorgt ſehen, und um mahleriſche Würkung hervorzubringen, mit anſcheinender Unordnung in große Gruppen gelegt finden, die einem Netz gleich das Licht und den Schatten auffangen; ſo wird das Auge mehr auf die Bedeckung des Antlitzes, als auf das Antlitz ſelbſt gezogen, und wenn auch das marmorne Haar nicht darüber zu Kletten werden ſollte, ſo ſchadet doch das zu beſorgte Nebenwerk dem Eindruck des Haupttheils.

Aus eben dieser lächerlichen Anmaaßung mit Marmor mahlen zu wollen, sind nun auch die schlaffen Formen entstanden, die Bernini und seine Schüler von den fleischigten Weibern des Rubens für ihre weiblichen Statuen entlehnt haben. Sie haben geglaubt, wahres Fleisch zu bilden, und haben vergessen, daß dieses nicht schlaff, sondern elastisch ist, und daß die blos convexen Formen gerade den Ueberdruß verbreiten müßten, den zu vermeiden sie so ängstlich bemüht waren.

Endlich haben sie gesehen, daß in Gemählden von größerer Composition Abwechselung in den Stellungen nothwendig wurde, theils der Gruppirung wegen, theils auch die Einförmigkeit zu unterbrechen. Ohne diesen wahren Zweck des Contraposto zu bedenken, haben sie ihn nun auf die abentheuerlichste Weise in ihre einzelnen Figuren übertragen. Wie oft ist seitdem über die unnatürliche, unerklärbare Drehung des Körpers, die Idee von zweckmäßiger Ordnung verloren gegangen, ohne welche Schönheit und Wahrheit nicht bestehen können!

* * *

Erläuterndes Beispiel einer Statue im neueren Kirchenstile.

So würden denn die Hauptunterscheidungszeichen des Kirchenstils in der Sculptur aus ihren Grundursachen hergeleitet, und zu gleicher Zeit bestimmt seyn. Er hat verschiedene Epochen gehabt, in denen man sich weniger oder mehr von dem Stile der Alten entfernt hat. Von den besondern Stilen der hauptsächlichsten neueren Meister, werde ich bei Gelegenheit noch weiter reden. Auszeichnungsweise kann man aber denjenigen Stil, der aus dem Algardischen

diſchen und Berniniſchen zuſammengeſetzt iſt, und den le Gros, Puget, Monnot, Raggi, Mazzuoli, Ferrata, Rusconi, und ſo weiter, angenommen haben, den Kirchenſtil nennen, weil er in den Bildhauerwerken, welche die Kirchen zieren, am häufigſten angetroffen wird.

Eine Figur alſo mit einer particulair individuellen Bildung, einer verzerrten oder unbedeutend reizenden Mine, einer academiſchen, nach den Regeln des Contrapoſto angeordneten Stellung, einer räthſelhaften Bewegung, knöchernen und magern oder wachsähnlichen glatten Formen, ohne auffallende Incorrektionen in der Zeichnung, eingehüllet in ein Gewand, in welches ſich noch vier andere mit ihr hüllen könnten, und mit unverkennbarer Rückſicht auf mahleriſche Würkung gearbeitet, — iſt eine Statue im Kirchenſtile; ein Werk das auf den erſten Blick durch Würkung des Ganzen frappirt, aber bei der Prüfung des Details kein anderes Vergnügen nachläßt, als der Bewunderung des künſtlich behandelten Marmors, und einer Treue, die an die Hauptheile ſo wie an die Nebenſachen verſchwendet iſt.

Falconet, das ſind deine Götter! 7)

Ueber

7) Ich habe ſchon an einer andern Stelle geſagt, daß wir dem Cardinal Albani, wo nicht die Ausrottung dieſes Stils, wenigſtens den Sieg des wahren Geſchmacks über den falſchen ſchuldig ſind. Seitdem ſind einige neuere Künſtler aufgeſtanden, die ſich dem Stil der Alten mehr genähert haben. Allein die Verblendung der Franzöſiſchen Schule dauert noch fort. Natur! Natur! rufen ſie, und vergeſſen

Ueber die Unterſcheidungszeichen des Kirchenſtils in der Mahlerei.

Die neueren Künſtler, welche hauptſächlich für Kirchen gearbeitet haben, haben über die Sorge für diejenigen Theile, welche eine groſſe Compoſition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen, die Erforderniſſe der Schönheit und Wahrheit im Einzelnen vergeſſen,

Das Charakteriſtiſche des Kirchenſtils in der Mahlerei beruhet hauptſächlich in dem Fehler, daß die Nachfolger des Andrea Sacchi, und Pietro da Cortona den angenehmen Eindruck des bloßen Scheins, der eigentlichen mahleriſchen Würkung, auf Koſten der Wahrheit und Schönheit im Einzelnen verfolgt haben.

Da die Flächen, welche die Künſtler in den Kirchen zu bedecken hatten, von groſſem Umfange waren, ſo ſtrebten ſie vorzüglich nach Vollkommenheit in den Theilen der Mahlerei, welche ein groſſes Ganze dem erſten Anblick wohlgefällig machen. Welches dieſe

geſſen, daß es auch eine ausgeſonderte Natur, eine vernünftige Auswahl in den Gegenſtänden der Treue giebt. Zu meiner Zeit that ſich ein junger Künſtler, ein Venetianer, Canova genannt, (der vielleicht mit der Zeit die Ehre der alten Kunſt auf die Neueren bringen kann,) durch zwei Werke hervor. Das erſte hatte er in Venedig gearbeitet, ehe er die Antike kannte. Es ſtellte den Dädalus vor, der ſeinem Sohne die Flügel anbindet: Das Verdienſt daran war treue Nachbildung der Natur. Die Franzöſiſche Academie ſchrie: Wunder! Bald darauf bildete derſelbe Künſtler einen Theſeus, der auf dem erſchlagenen Minotaur ruhet. Die Hauptfigur war im Stile der Antike gedacht, und die Franzoſen glaubten, das junge Genie ſey verloren.

dieſe Theile ſind, habe ich ſchon früher geſagt, und werde es bei Gelegenheit meiner Anmerkungen über die Kirche St. Remualdo noch weiter ausführen. Hier will ich nur einige Kennzeichen des Kirchenſtils im Allgemeinen vorausſchicken.

Alle Werke dieſer Art treffen darin zuſammen, daß die poetiſche Erfindung gemeiniglich ſchlecht iſt, dagegen die mahleriſche Anordnung deſto beſſer: daß der Ausdruck in den Minen unbedeutend iſt, hingegen in den Stellungen übertrieben und anmaaßend geziert: daß kein gemeinſchaftlicher Antheil an einer Handlung die Figuren verbindet, ſondern blos die Regel des Contraposto und der Gruppirung: daß die Nebenfiguren den Hauptfiguren ſelten aufgeopfert ſind: daß man beinahe alle Glieder in Verkürzung ſieht; daß die Gewänder das Nackende nicht anzeigen: daß das Colorit nach der Palette ausgedacht iſt: daß man das Helldunkle mit der bloßen Abwechſelung von Licht und Schatten verwechſelt hat: und endlich daß ſich durchaus keines dieſer Werke über die Harmonie einer ſeligen Mittelmäßigkeit in den einzelnen Theilen der Zeichnung des Colorits und des Helldunkeln hervorhebt.

Inzwiſchen müſſen die Künſtler in der Epoche von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an, bis auf Mengs, welches die eigentliche Lebenszeit des Kirchenſtils (hoffentlich) geweſen iſt, noch in drei Branchen abgetheilt werden, die ſich durch beſondere charakteriſtiſche Kennzeichen von einander abgeſondert haben. —

Drei Branchen des Kirchenſtils werden beſonders bezeichnet.

Einige

Einige sind blos der Manier des Pietro da Cortona gefolgt, und haben sie noch verschlimmert. Dies sind die eigentlichen Mahler con Brio, spirito e fuoco, an deren Spitze Luca Giordano, Solimene, Corrado, Tiepolo stehen, und deren Troß die ganze neuere Venetianische, Neapolitanische Schule, und ein Theil der Französischen seit le Moine, in Deutschland aber die Augsburgische Academie ausmacht. Diese haben sich so wenig um Wahrheit und Richtigkeit bekümmert, daß sie auch sogar den Schein derselben vernachlässigt haben. Ihre Contouren sind auseinandergeflossen, die Gewänder in willkührliche Falten geworfen, die Farben und die Lichter willkührlich geleitet. Dagegen aber herrscht große Harmonie im Ton der Farbe, das Helldunkle ist äusserst pikant, die Figuren haben einen repräsentirenden Ausdruck, die Weiber besonders buhlerische Reize, und das Ganze scheint wie ein Hauch auf die Fläche gezaubert [8]).

Die andern sind dem Stile der Carracci treuer geblieben. Sie haben sich angelegen seyn lassen, durch keine auffallende Fehler in der Zeichnung zu beleidigen, bei der Wahl der Formen zuweilen die gemeine Natur zu Rathe zu ziehen, große Massen von Falten in den Gewändern anzubringen, und ihre Gruppen gut anzuordnen. Dagegen ist auch ihre Behand-

8) In Werken, die nicht für Kirchen bestimmt gewesen sind, kann man den Stil dieser Meister auch an den witzigen Allegorien ohne Vernunft, die sie so oft zur Darstellung, besonders an Plafonds, gewählt haben, wieder erkennen.

Behandlung weniger leicht, und ihr Colorit matter, als bei jenen. Carlo Maratti, Costanzi, Cignani, der größte Theil der neueren Römischen und Bolognesischen Schule, unter der Französischen einige ältere Mahler, Mignard, Boulogne, Soubleyras u. s. w. sind dieser Manier gefolgt.

Endlich haben einige Künstler beide Manieren mit einander zu verbinden gesucht, und zu diesem rechne ich Benedetto Lutti, Pompeo Battoni [9]) und einen großen Theil der Französischen und der neueren Deutschen Schule.

O Imitatores, servum pecus!

Wie groß erscheint unser Landsmann Mengs, wenn wir ihn nach diesen Menschen nennen!

9) Unstreitig der beste von diesem Geschwader.

Anmer-

Anmerkungen über die einzelnen Kirchen.

Ich gehe nun zur Prüfung einiger Kunstwerke in verschiedenen einzelnen Kirchen über. Eine sehr detaillirte Anzeige liegt aber, wie schon oft gesagt ist, außer meinem Zweck: vorzüglich wo bereits Beschreibungen vorhanden sind. Ich verweise meine Leser theils auf das, was Hr. Dr. Volkmann in seinen historisch kritischen Nachrichten über Italien Ed. 1777 im 2ten Theile über die Kirchen von Rom aufgezeichnet hat, theils auf folgendes Buch: Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al Pubblico in Roma, da Filippo Titi. Ich habe eine neuere Edition mit Zusätzen, vom Jahre 1763, vor mir. Beide Schriftsteller will ich zum Grunde legen, und die Nachrichten des ersten bei Wegelang zu berichtigen suchen.

Mit der St. Peterskirche mache ich den Anfang, da sie die Neugierde des Liebhabers zuerst zu reizen pflegt.

Nachher will ich der alphabetischen Ordnung folgen, weil es mir nun nicht mehr darauf ankömmt, den Liebhaber stufenweise von gewissen Ideen zu andern fortzuführen.

Die

Die St. Peterskirche.[1])

Dies merkwürdigſte unter allen neueren Gebäuden in Rückſicht auf Baukunſt, ſcheint in Anſehung der Mahlerei und Bildhauerkunſt nicht einen ganz gleichen Anſpruch auf die Aufmerkſamkeit des Liebhabers zu verdienen. Dieſe haben ſich, gefälligen Schweſtern gleich, mit ihrer Schönheit hinter die Baukunſt zurückgezogen, und dieſer nur ihren Schmuck geliehen, damit ihre eigene beſſer zu zieren.

Zwei Stücke dieſes von den verſchwiſterten Künſten entlehnten Schmucks dienen dem Gebäude beſonders zur Verſchönerung. Die Gemählde in Moſaik, und die Statuen an den Grabmälern oder Monumenten.

Ueber beide muß ich einige Bemerkungen vorausſchicken.

Bemerkungen über die Moſaiſche oder beſſer Muſiviſche Mahlerei.

Moſaiſche, oder beſſer Muſiviſche Gemählde (von dem Lateiniſchen Worte opus Muſivum) ſind, wie bekannt iſt, Mahlereien, welche durch Zuſammenſetzung feiner Glasſtifte von verſchiedenen Farben verfertigt werden.

Es iſt mir unbegreiflich, wie der Herr von Scheib in ſeinem Köremon [2]) habe ſagen können; „daß dieſe „Gemählde ſo vortrefflich in Moſaik glänzten, als ſie „kunſtreich auf ihrer Leinewand erſchienen; daß ſie das „Auge der ſcharfſinnigſten Kenner entzückten u. ſ. w.

Mit

1) Hr. D. Volkmann S. 62. Titi P. I.

2) S. 393. im 2ten Theile.

Mit aller Billigkeit beurtheilt können Mahlereien dieser Art nie für Werke der schönen Kunst gelten, es sind Kunststücke, unvergleichliche Handwerkerarbeiten, an denen man den Kunstfleiß nicht genung bewundern kann, welche als architektonische Verzierungen des Innern eines großen Gebäudes einen vorzüglichen Werth haben, und den zufälligen für die Nachkommen haben können, ihnen gewisse Ideen über die Art, wie wir ein großes Ganze gefällig anordneten und beleuchteten, sicherer zu überliefern. Aber als für sich bestehende, treue und schöne Nachbildungen der Natur, dürfen und können sie nicht angesehen werden.

Andere vor mir [3]) haben die mechanische Verfahrungsart bei Verfertigung mosaischer Gemählde umständlich beschrieben, und ich will hier nur in so fern einige Nachrichten darüber in Erinnerung bringen, als sie nöthig sind, mein Urtheil zu rechtfertigen.

Mosaische Gemählde sind immer Copien nach Gemählden in Oel, oder nach Cartons in Wasserfarben, welche eigends zu dieser Nachbildung eben so ausführlich verfertigt worden, als sie nachher in Mosaik gebracht werden sollen. Denn daß man Originale nach bloßen Skizzen, oder gar nach Zeichnungen in dieser Art von Mahlerei verfertigen könne, läßt sich bei der stückweisen und langsamen Behandlung, wobei der Effekt des Ganzen nicht so zu übersehen ist,

kaum

3) Hr. D. Volkmann S. 677. und Köremon, S. 388. im 2ten Theile. Peretti Lexicon der bildenden Künste, in dem Anhange: von verschiedenen Arten der Mahlerei S. 41.

kaum denken. Selten aber wird ſich der Künſtler, der Genie genung hat, eine eigene Erfindung zu entwerfen, zu einer ſo tedieuſen Ausführung, als das Moſaik erfordert, verſtehen.

Der Künſtler alſo, der ein Original, oder einen ausgeführten Carton in Moſaik bringen will, ſucht ſich zuerſt eine genaue Zeichnung von ſeinem Originale in gleicher Größe mit dieſem zu verſchaffen. Dann ſtellt er das Original ſelbſt ſich zur Seite, und gerade vor ſich hin eine ſteinerne Platte auf. Nachher wird ein Netz von Quadraten über das Original gezogen und eben ein ſolches auch über die Zeichnung und über die ſteinerne Fläche. Die Quadrate ſind ſämmtlich numerirt, und correſpondiren in ihren Nummern auf allen drei Flächen. In der Nähe hat der Arbeiter ſein Käſtchen mit den Stiften von verglaſeter Compoſition, die in ſehr verſchiedenen Nüancen, jeder zwei Zoll lang und ohngefähr drei Linien eines Zolls ins Gevierte breit, in eben ſo viel verſchiedenen Fächern liegen.

Nun fängt der Künſtler ſeine Arbeit an: bringt z. E. auf das Quadrat nr. 1. ſo viel Kitt, als er den Tag mit Stiften beſetzen zu können glaubt: denn würde er viel mehr nehmen, ſo läuft er Gefahr, daß der Kitt vertrockne, und die Stifte nicht halten. Auf dieſen Kitt trägt er die Zeichnung des Quadrats nr. 1. von ſeiner Vorzeichnung, welche der Bequemlichkeit des Auflegens wegen in mehrere Stücke getheilt zu ſeyn pflegt. Er ſtäubt ſie entweder durch, oder drückt ſie mit einem Griffel ein. Endlich richtet er ſich in Anſehung der Farben nach dem Quadrate nr. 1. auf

dem Originalgemählde, 4) indem er er eine Nüance von Stiften neben der andern in den weichen Kitt einfugt.

So wie ein Quadrat fertig iſt, geht der Arbeiter zu dem folgenden über; zuweilen arbeiten auch mehrere zu gleicher Zeit an verſchiedenen Quadraten; und endlich, nachdem das Ganze geendigt iſt, wird es, falls nicht die Stücke beſtimmt ſind, an einem Plafond befeſtiget zu werden, mit feinem Schmergel und Waſſer polirt.

Wenn nun ſchon jede Copie an Harmonie des Ganzen und zuverläßiger Behandlung des Details verliert: ſo ſieht man, wie beſonders bei dieſer Verfahrungsart jene Mängel noch vergrößert und mit neuen vermehrt werden müſſen.

Wie läßt ſich ein freier Schwung bei Umriſſen denken, die ſo abgebrochen und ſtückweiſe angelegt werden! Wie Beſtimmtheit der Zeichnung bei Stiften, die, wenn ſie auch noch ſo verſchieden an Form ſind, in die feine Linie des im Originale dem Auge des Beſchauers oft ganz entzogenen Contours nicht gleichmäſſig paſſen können! Wenn alſo auch die Künſtler, die bei dieſen Arbeiten gebraucht werden, einen Raphael in der Zeichnung überträfen, (ſie ſind aber gemeiniglich ſehr unwiſſend in der Zeichnung,) ſo würden ſie doch nie im Stande ſeyn, ihre Stärke darin bei einer ſo widerſtrebenden Verfahrungsart zu zeigen.

Aus eben dieſem Grunde muß auch die Wahrheit des Ausdrucks verloren gehen, die auf Beſtimmtheit der

4) Peretti giebt eine andere Verfahrungsart an, die ſich aber nicht wohl denken läßt.

der Zeichnung vorzüglich in den kleinern Theilen des Geſichts beruhet, welche mit den ziemlich breiten Stiften äußerſt unvollſtändig und unzuſammenhängend dargeſtellt werden.

An Wahrheit des Colorits iſt ſo wenig als an Harmonie deſſelben zu denken. Colorit iſt Farbenmiſchung, Modification einer Localfarbe von dem höchſten Grade des Lichts an, bis in den tiefſten Schatten. Man ſpricht von 3000 Nüancen der muſiviſchen Farben: Ich bin überzeugt, daß Tizian eine dieſe Anzahl weit überſteigende Menge zur Färbung eines einzigen Kopfes gebraucht hat. Jeder Pinſelſtrich iſt für den geſchickten Coloriſten eine neue Nüance: und wo der Moſaikenmahler, ſeiner Meinung nach, zwei ſich genau vermählende Farben an einander geſetzt hat, da würde der Mahler in Oel blos durch das Vertreiben der einen in die andere, wieder eine dritte ſchaffen. Nimmer laufen daher die Schattirungen ſo in einander, daß man den Anfang und das Ende nicht deutlich erkennen ſollte. Das Aufblicken des Lichts, die Drucker im Schatten, die kecke Andeutung der Haare und der Falten der Haut, den Schmelz der Farben, das sfumato, kurz! alle Kunſtgriffe der Behandlung des Pinſels, welche die Franzoſen le faire nennen, drückt das Moſaik entweder gar nicht oder höchſt unvollkommen aus.

Wahre Harmonie iſt gleichfalls von einem ſo ſtückweiſen Auftrage der Farben nicht zu erwarten. Nun nehme man hinzu: die Fugen die allemal zwiſchen den Stiften bleiben, und für gute Augen, in der Entfernung, worin ein Gemählde beurtheilt werden muß, immer ein Steinpflaſter bilden: den

falschen Widerschein der Glätte, welcher verhindert, die Figuren anders als aus einem Gesichtspunkte zu erkennen; — Genung! Ein Gemählde in Mosaik ist die schönste Tapete eines großen Gebäudes, gemacht die Flächen der Wände bequem zu füllen, und den Eindruck von Pracht und Dauerhaftigkeit, den ein Gebäude geben muß, durch den Rückblick auf die Geschicklichkeit des Künstlers, und die Festigkeit und Kostbarkeit der Materie zu erhöhen.

Doch! ich will noch billiger seyn: Mosaiken können schätzbare Ueberlieferungen solcher Gemählde werden, deren Hauptvorzug in den Theilen besteht, die ein großes Ganze dem ersten Anblick wohlgefällig machen. Sie geben uns die gute Anordnung der Gruppen des Vorbildes, den Gedanken der Stellung einzelner Figuren, den Stil der Gewänder, die Wahl des herrschenden Tons der Farbe und des Lichts, die Leitung dieses letztern ziemlich getreu wieder. Aber an Schönheit und Wahrheit des Details ist nicht zu denken.

Und so würde sich das bestätigen, was ich an einem andern Orte bereits geäußert habe: Die musivische Mahlerei steht auf der Gränze zwischen dem schönen Kunstwerke und der bloßen Handwerkerarbeit. Sie hat einen gegründeten Anspruch auf unsere dankbare Verehrung, weil sie die sinnliche Erinnerung manches Gemähldes erhält, dessen leicht zu zerstörender Stoff nach Verlauf von einigen Jahren, nicht einst den Schatten seiner ehemaligen Vortrefflichkeit zeigen wird. Dadurch erhält sie den Vorzug vor den tapisseries des Gobelins, sie erhält ihn aber auch dadurch, daß sie für ein festes, massives, und

in

in allen seinen Theilen prächtiges Gebäude, einen mehr harmonirenden Schmuck abgiebt.

Ich komme nun zu der Bildhauerarbeit an Monumenten.

Etwas über Denkmäler, Ehrensäulen und Grabmäler.

Monument, Denkmal, scheint mir von zweierlei Art seyn zu können. Die öffentliche Achtung hat es aufgerichtet, und zwar an einem Orte, wo es das Auge des Publicums zur Dankbarkeit und Nacheiferung auf sich ziehen soll; dann nenne ich es Ehrensäule, und darauf hat der große Mann im Leben wie nach dem Tode Anrecht.

Je simpler eine solche Ehrensäule ist, um desto mehr scheint sie den Begriff der Größe auszufüllen, die sich ohne Einfachheit, oder wenn man lieber will, Einfalt, nicht denken läßt. Jede bezeichnende Allegorie scheint ihm etwas zu entziehen: es wäre denn, daß sie irgend eine merkwürdige Handlung zu gleicher Zeit mit dem Charakter des großen Mannes auf die Nachwelt brächte, oder daß der wohlgefällige Eindruck der Form ansehnlich dabei gewönne. Sonst ist der bloße Nahme ein sattsam treuer und verständlicher Ueberlieferer der großen Eigenschaften der Gestalt; ein Text, den die Bewunderung des Volks von einer Generation zur andern commentirt.

Monumente, Denkmäler in Kirchen, auf Kirchhöfen, sind aber von anderer Art. Ordentlicher Weise errichtet diese nicht die Achtung des Volks, sondern die Anhänglichkeit der Freunde, der nächsten Verwandte: und es sind Grabstätte, Grabmäler, oder werden wenigstens dafür angenommen.

Diese Veranlassung, diese Bestimmung, bringt den Grabmälern einen von der Ehrensäule verschie-

denen Charakter zu Wege, auf den bei der Erfindung Rücksicht zu nehmen ist.

Die Urne, das Sarcophag, abgerechnet, welches die Grabstätte unter der Erde oberhalb derselben überhaupt bezeichnet; kann auch in der Composition etwas liegen, welches zur Mitempfindung derjenigen Stimmung der Seele einladet, in der sich die Nachgelassenen bei Errichtung des Monuments befunden haben. Ist es Traurigkeit; traurende Figuren am Grabe: Ist es tröstende Hoffnung; allegorische Andeutung des Schlafs des Gerechten, der Wiederaufstehung u. s. w.

Ferner: das Grabmal darf schon mehr durch sich selbst überliefern, da es weniger auf das allgemeine Interesse des lebenden und kommenden Jahrhunderts rechnen kann: Daher Symbol, allegorische Vorstellung der Tugenden, Eigenschaften, Fähigkeiten, Beschäfftigungen des Verstorbenen: Ja! auch Innschrift. Sehr oft wird beides, die Andeutung dessen, was der Mann im Leben war, und dessen, was er seinen Freunden nach dem Tode geblieben ist, bequem mit einander in einer Figur verbunden; z. E. die traurende Gerechtigkeit u. s. w.

Endlich tritt die Ueberlieferung des Verstorbenen selbst hinzu. Sie ist dasjenige, was den Nachgebliebenen der Erhaltung am meisten werth bleibt: und mit Recht! Es ist wahr, was ich mich erinnere einmal gelesen zu haben, daß die Gestalt des Menschen oft den besten Commentar zu seinem Charakter mache.

So würde dann ein Grabmal ein sehr componirtes Kunstwerk seyn, bei dem sich mehrere Künste

und

und Kunſtarten die Hand bieten, den Eindruck: Wanderer ſtehe ſtill! hier liegt ein Mann begraben, der deiner Sehnſucht werth war! hervorzubringen. Inzwiſchen bleibt auch hier immer erſte Rückſicht: iſt das Ganze ein Werk der ſchönen Kunſt? und alle Beſtimmungen, die ich darüber bisher feſtzuſetzen geſucht habe, treffen auch hier zu.

Das Werk muß durch Zweckmäßigkeit und Schönheit der Form im Ganzen, als Gebäude: durch Schönheit der Form und Ausdruck der Individualität des Charakters im Einzelnen, als Bildhauerwerk: da wo Handlung angebracht iſt, durch einen beſtimmten, vollſtändigen, abwechſelnden Ausdruck, als dramatiſche Darſtellung, einen wohlgefälligen Eindruck auf den ſtillſtehenden Anblick machen. Selbſt die eigentliche mahleriſche Würkung, Abwechſelung und Einheit im Helldunkeln, in vielfärbigen Steinarten, in der Gruppirung, kömmt hier in Anſchlag. Veranlaſſung zum weitern Nachdenken, Reiz und Befriedigung der Neugierde über das nicht mit dem Anblick zu Faſſende, Spannung des Herzens und der reproducirenden Kraft unſerer Seele zu höheren unſinnlichen Empfindungen und Bildern, — iſt ſo wie anderwärts, auch bei dem Grabmal hinzutretendes, verſtärkendes Vergnügen: Jedoch mit dem Unterſchiede, daß der Beſchauer hier mehr berechtigt iſt, es zu erwarten.

Dieſe Regel im Allgemeinen iſt auf die Erfahrung gegründet, daß das ſchöne Werk der Kunſt unſere Aufmerkſamkeit immer feſſelt und anzieht, da hingegen das blos dichteriſch oder philoſophiſch gut zu-

ſammengeſetzte in der Beſchreibung lieber geleſen oder gehört, als in der Ausführung geſehen wird.

Durch nähere Beſtimmungen mag ich die Wahl unter den Mitteln zu Erreichung jenes Eindrucks dem Künſtler nicht beſchränken. Inzwiſchen will ich einige Bemerkungen aufleſen, welche hin und wieder zur Richtung dienen können.

Zufällige Ideen über allegoriſche Bezeichnungen.

Wie weit darf der Künſtler mit ſeinen allegoriſchen Bezeichnungen gehen? So weit als er allen Menſchen, die zu dem Genuß der Künſte berechtigt ſind, verſtändlich zu bleiben glauben darf: und er darf es alsdann, wann das Zeichen von der Art iſt, daß wir dabei mehr an die bezeichnete Sache, als an das Zeichen ſelbſt denken. Das Zeichen kann aber zwiefacher Art ſeyn, entweder ein bloßes Symbol, ein allegoriſches Bild, oder eine allegoriſche Vorſtellung.

Die einzige Art, wie wir in den bildenden Künſten darüber verſtändigt werden, daß ein vorgeſtelltes Objekt das Merkmal einer von ſeiner natürlichen Bedeutung abweichenden Vorſtellung ſey, iſt die örtliche Zuſammenſtellung eines Objekts mit einem andern, das wir in der Natur mit dieſem zuſammen anzutreffen nicht gewohnt ſind. Indem wir dem Grunde der Vereinigung nachſpüren, ſo treffen wir auf das unſichtbare Verhältniß, und dies Verhältniß muß die unſichtbare Vorſtellung ausfüllen.

Ein Hirt mit einem Lamme, iſt für den bloßen Anblick ein Hirt mit einem Lamme. Ein Heiliger mit einem Lamme, iſt ein Menſch voll Sanftmuth: denn das Verhältniß zwiſchen beiden iſt die Eigenſchaft, worin ſie beide zuſammentreffen, und ohne welche

welche wir die Vereinigung uns nicht erklären können.

Wenn man alle guten, das heißt, leichtverständlichen Symbole durchgehen will, ich bin gewiß, man wird meinen Satz bestätigt finden.

Eine Hieroglyphe ist vom Symbol dadurch unterschieden, daß ihre Verständlichkeit blos auf Verabredung beruht. Sie sollte eigentlich ganz von dem Gebiete einer Kunst ausgeschlossen seyn, die blos durch den Anblick lehrt. Aber viele derselben sind einmal aufgenommen. Der Künstler wende bei ihrem Gebrauche nur die Behutsamkeit an, daß er prüfe: ob sie allgemein anerkannte Attribute sind; das heißt, ob sie in der Welt des Künstlers in Gemählden, Statuen u. s. w. stets mit einem gewissen Objekt verbunden angetroffen werden? Von dieser Art sind die Nachteule der Weisheit, der Spiegel der Klugheit u. s. w.

Die besten Symbole in Rücksicht auf Deutlichkeit, sind diejenigen, welche die Natur der Attribute haben; und unter diesen scheinen wieder diejenigen die besten zu seyn, welche die unsinnliche Kraft, die bezeichnet werden soll, als Werkzeug anwendet, wenn die Menschen ihr Daseyn aus ihren Würkungen erkennen. Das Buch des Gelehrten, der Pinsel des Mahlers, die Keule des Starken u. s. w. sind von dieser Art [5]).

Den zweiten Rang nach diesen scheinen diejenigen Symbole einzunehmen, welche sich durch eine Eigen-

5) Vielleicht aber gehören diese Wiedererkennungszeichen auch gar nicht zu Symboken.

genschaft auszeichnen, die der Eigenschaft, die ich bezeichnen will, völlig ähnlich ist. Z. E. das Lamm, Bild der Sanftmuth, der Adler, Bild des Scharfsinns, der Löwe, Bild der Stärke u. s. w. Die allergewöhnlichsten Erfahrungen leiten auf die Aehnlichkeit, auf den Grund des Verhältnisses, den ich mir sichtbar nicht erklären würde.

Aus dieser Bemerkung sind, wie ich glaube, jene allegorischen Bilder entstanden, welche unter menschlichen Figuren die Abstrakta gewisser Tugenden oder moralischer Vollkommenheiten darstellen, und blos in dieser Rücksicht können sie für deutlich, mithin für gut gehalten werden. Man hat nämlich bemerkt, daß eine hervorstechende Eigenschaft der Seele, die Fertigkeit nach gewissen Regeln übereinstimmend zu handeln, auf die Formen des Körpers einen solchen dauernden Eindruck mache, daß man sich auf gewisse Weise berechtigt halten könne, in allen Fällen, wo man dieselbe Form antrifft, auf einen ähnlichen Hauptzug im Charakter zu schließen. Diese Form hat man nach den einzelnen Erfahrungen zu einem Architypus, zu einem Modell aller ähnlichen Charakterbezeichnungen verstärkt, und daraus sind nun unsere Sanftmuth, Glaube, Gerechtigkeit, und wie die übrigen Abstrakta alle heißen mögen, entstanden. Das Unglück ist, daß viele dergleichen Beschaffenheiten der Seele der bloßen Form nach nicht wohl von einander zu unterscheiden sind, daher denn eine große Unbestimmtheit über diejenige, die hier eigentlich gemeinet sey, entstehen würde. Um diesem Uebel abzuhelfen, hat man wieder seine Zuflucht zu unbelebten Symbolen nehmen, auch wohl, um die Einförmig-

keit

keit zu vermeiden, die Figuren in Handlung ſetzen müſſen.

Hier warne ich den Künſtler nur vor dem Fehler: ſeiner allegoriſchen Menſchenfigur keine Form zu geben, ihr keine Handlung beizulegen, welche der urſprünglichen Fähigkeit oder Faſſung der Seele widerſpricht, welche die bezeichnete Eigenſchaft vorausſetzt. Das Attribut wird den Fehler der Zweideutigkeit und Unverſtändlichkeit eher verſtärken, als verbeſſern.

So viel über allegoriſche Bilder. Wie ich über allegoriſche Vorſtellungen denke, darüber habe ich mich ſchon an mehreren Orten erklärt; ich will hier weiter nichts darüber anführen.

Bei Grabmälern kann eine beſondere Art von allegoriſchen Bildern und Vorſtellungen angebracht werden, welche Algarotti [6]) und nach ihm Mendelſohn [7]) angerathen haben: nämlich die Darſtellung ſpecieller Begebenheiten aus der Geſchichte, bei denen die unſinnliche Eigenſchaft, von der man einen Begriff geben möchte, bei ähnlichen Veranlaſſungen beſonders geſchäfftig geweſen iſt.

So hat die Kaiſerin von Rußland auf die Dienſte, welche der Fürſt Orlow dem Vaterlande durch ſeine nützlichen Anſtalten zur Abwendung der Peſt, ſelbſt mit der augenſcheinlichſten Gefahr des Lebens, geleiſtet hat, eine Medaille ſchlagen laſſen, auf deren einen Seite das Bruſtbild des Fürſten, auf der andern aber Curtius, der ſich in den Abgrund ſtürzt, um ſein

6) Saggio ſopra la pittura.

7) Ueber die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften.

ſein Vaterland von einer verderblichen Plage zu retten, ſehr glücklich abgebildet ſind. In ein ähnliches Verhältniß ließe ſich ein Basrelief von dieſer Begebenheit mit dem Grabmale des Fürſten bringen. Andere, aber, wie ich glaube, minder glücklich gewählte Beiſpiele führen die angezogenen Schriftſteller an; nur darin haben ſie völlig Unrecht, wenn ſie glauben, daß die Darſtellung einer ſolchen würklichen Begebenheit auch im Gemählde allgemein verſtändliche Allegorie ſeyn könne. Ein Gemählde iſt ein für ſich beſtehendes Ganze, wobei das örtliche Verhältniß wenig oder gar nicht in Anſchlag kömmt: Kein unbefangener Beſchauer wird darauf fallen, daß der gemahlte Curtius etwas anders bedeuten ſolle als die Geſchichte ſelbſt: und als gemahlte Erklärung des gemahlten! — dafür eben ſo gut den Zettel aus dem Munde. Münzen hingegen, Grabmäler, Kunſtwerke, wo viele Künſte und Kunſtarten zuſammentreten, um ein Ganzes zu bilden, das nebenbei abſichtlich überliefern ſoll; da giebt das örtliche Verhältniß des einen Theils zu den übrigen die Beziehung, die ich auffinden möchte.

Soll die Figur des Verſtorbenen handelnd oder ruhend gebildet werden? Die Frage wird nicht entſchieden, ſondern nur als

Soll die Figur des Verſtorbenen handelnd oder ruhend gebildet werden?

Ich will die Gründe für und gegen hier nicht erörtern. Nur die einzige Bemerkung: Die Alten, bei denen die liegende Figur, außer in Flußgöttern, ungewöhnlich war: legten gemeiniglich die Abbildungen der Verſtorbenen auf den Deckel ihrer Sarcophagen nieder. War es blos die beſſere Form des Sarcophags, oder war es die Nebenidee von Ruhe im Tode, die ihnen dieſes anrieth?

Ich

Ich entscheide nichts! Allein darum bitte ich den Künstler: keine Handlung, die dem Eindruck von Schönheit schade, keine, die eine Thätigkeit anzeige, deren Grund nicht vollständig aus dem Bilde selbst zu erkennen sey! *)

Warnung aufgewor-fen.

* * *

Ich gehe nun zu den Kunstwerken selbst über.

Bemerkungen über die Kunstwerke im Einzelnen.

In der Halle vor der Kirche.

Die Ritterstatuen Constantins, und Carls des Großen, die erste von Bernini, die zweite von

*) Ich muß bei dieser Gelegenheit ein Wort über das Grabmal der Madame Langhans von Hrn. Nahl sagen, welches sehr berühmt ist — bei Schriftstellern. Ich habe es nicht gesehen, aber nach dem Kupfer zu urtheilen, muß es doch viel wider sich haben. Der Stein zerspringt bei dem Schall des himmlischen Machtworts der Auferweckung, die Auferstehende steigt hervor mit dem Kinde, dessen Geburt ihr das Leben gekostet hatte, und das gleich darauf seiner Mutter folgte.

Zweifel über das Grabmal der Madame Langhans von Hrn. Nahl.

Der Ausdruck dieser Handlung, sagt man, sey vortrefflich. Allein Ausdruck einer Handlung ist in der Sculptur nicht Hauptsache, es sind die Formen des Körpers, und diese sind durch den zerspringenden Stein größtentheils versteckt. Dazu hat der Künstler nicht bedacht, daß ein zerspringender Stein in der Sculptur immer nur ein halbzersprungener bleibe, der die arme Frau, die dazwischen steckt, für das Auge kneift. — Die ähnliche Idee der Mutter des le Brun, die beim Schall der Posaune aus dem Grabe steigt, in der Kirche St. Nicolas du Chardonnet zu Paris, mag wohl zu dieser die Veranlassung gegeben haben.

von Cornaccini: beide mittelmäßig. Die Statue des Bernini gleicht einem Theatergott, der auf einer Maſchine durch die Lüfte fahren will, und ſich fürchtet, daß das Seil zerreiſſe.

Inwendig in der Kirche.

Nicht weit vom Eingange, vier Kinder von weißem Marmor, welche Gefäße von gelben Marmor halten, worin Weihwaſſer aufbehalten wird. Die Kinder ſind ſo aufgeblaſen ſchwülſtig, daß man ſie für waſſerſüchtig halten ſollte. Die Gefäße haben die Form von Muſcheln. Der Geſchmack, der darin herrſcht, ſcheint mir zu willkührlich.

In den Niſchen der Pilaſter des Schiffs und des Kreuzganges: Statuen der Stifter verſchiedener geiſtlichen Orden, von weißem Marmor. Die mehreſten ſind unter aller Kritik. St. Domenico von le Gros, und St. Bruno von Slodz, verdienen vielleicht allein eine Ausnahme von dieſem Urtheil. Der erſte hat einen guten Kopf, ob gleich nicht von edlem Charakter. Die Stellung iſt immer noch zu gezwungen, weil der Künſtler die Regel des Contraposto ohne Ueberlegung angewandt hat; das gewaltſame Vor- und Zurückſtrecken der Glieder ohne ſichtbare Veranlaſſung zur Bewegung, wird, vorzüglich bei einzelnen Figuren, immer eine Thorheit bleiben. Das Nackende ſcheint richtig, aber hart und eckig gezeichnet zu ſeyn. Man vermißt in dem Spiele der Muskeln das Fließende, die feinen und zarten Uebergänge, die man ſelbſt in den coloſſaliſchen Figuren der Alten bewundert. Der

Falten-

Faltenschlag ist schlecht, und der Bildhauerei nicht angemessen.

St. Bruno ist in der Handlung vorgestellt, wie er die Bischoffsmütze ausschlägt, die ein Engel ihm darbietet, und sich an dem Rosenkranze und dem Todtenkopfe genügen läßt. Der Ausdruck ist gut, weil er bestimmt, deutlich und vollständig ist; aber der Stellung merkt man doch wieder die unselige Manier des Contraposto an. Die Gewänder sind so schwerfällig, daß man sie eher für steinernes Symbol von Gewändern, als für würkliche Darstellung derselben halten sollte.

In den Nischen unter der großen Kuppel, vier Statuen, unter denen allein bemerkt zu werden verdient:

† Der heilige Andreas von Fiammingo. Man hatte mir immer diese Figur unter den berühmtesten der neueren Zeit genannt. Es kann seyn, daß mein Geschmack durch den Anblick der Antiken verwöhnt war, als ich zu dieser Statue hinzutrat; ich fand nichts als eine große Masse von Stein, die einem Menschen sehr ähnlich sahe, und der der Bildner gern recht viel Leben und Thätigkeit hätte geben mögen. Es kam mir vor, sage ich, als wenn Fiammingo, um dem prophezeienden Vorwurf des Bernini zu entgehen, daß er nur ein großes Kind bilden würde, den Einfall jenes alten Künstlers habe realisiren wollen, der sich erbot, dem Berge Athos die Gestalt Alexanders des Großen zu geben. Der heilige Andreas von Fiammingo.

Die Wahl der Formen paßt sich zu dem Begriff eines gemeinen Fischers; Schönheit der Formen,

Individualität eines allgemeinen Charakters ſucht man vergebens. Die Stellung iſt academiſch, der Ausdruck affektirt. Die Gewänder bilden Falten von großen Maſſen, in denen das Licht vortrefflich aufgefangen, und bequem vom Schatten abgetheilet wird: aber ſie verhüllen das Nackende anſtatt es zu bedecken. Die Zeichnung, die Verhältniſſe ſind im Ganzen richtig, inzwiſchen wirft man dem linken Beine vor, daß es nicht recht mit der Hüfte zuſammenhänge. Und wie ſehr fehlen die feinen Uebergänge einer Muskel in die andere, welche die coloſſaliſchen Statuen der Alten auszeichnen!

Die Moſaiken an der Kuppel ſind ſchlecht gezeichnet, und viel zu fein für die Entfernung und die Größe des Orts.

In der erſten Capelle zur Rechten.

Pietà von M. Angelo Buonarotti.

† Eine berühmte Pietà, oder Madonna bei dem todten Chriſt, Gruppe aus Marmor von M. Angelo Buonarotti. Hr. Dr. Volkmann rühmt den Ausdruck von Traurigkeit in der heil. Jungfrau: aber mir ſcheint er verfehlt, und mehr mürriſche Unzufriedenheit als Schwermuth auszudrücken. Die Figur Chriſti iſt zu mager, zu knöchern, und die Gelenke ſind wie zerſchlagen. Die Madonna iſt zu jung gegen ihren Sohn. Taille und Hüften ſind zu lang, die Extremitäten zu klein. Man wirft dem einen Arm vor, daß er ausgeſetzt ſey. Ihr Gewand beutelt ſich ſtatt Falten zu ſchlagen: eine Würkung die man von einem naſſen Gewande, das an der Haut klebt, vermuthen kann.

Dieſe

Dieſe Fehler abgerechnet, iſt die Zeichnung richtig, und die Behandlung weich.

In einer kleinen Capelle darneben.

Ein antiker Sarcophag, in dem ehemals die Gebeine des Probus Anicius geruhet haben, mit einigen Basreliefs. Er diente lange in dieſer Kirche zum Taufſtein.

Auf dem Wege aus dieſer Capelle in die zweite.

Das Grabmal der Königin Chriſtina von Schweden.[9]) Das Sarcophag iſt ſehr klein, und das Medaillon mit ihrem Bildniſſe, von Giardini in Metall gegoſſen, ſehr groß. Der Rumpf dieſes Kopfes könnte in dem Sarcophag nicht liegen. Dies macht einen Uebelſtand. Der Todtenkopf mit einer Krone von geflügelten Seraphims iſt eine lächerliche Idee. Die Kinder aus Marmor ſind von Ottoni, das Basrelief iſt von Theodon.

In der zweiten Capelle.

Eine Copie des heiligen Sebaſtians nach Domenichino, von Chriſtofari [10]) in Moſaik gebracht.

9) Nicht das Ganze, wie Hr. Volkmann ſchreibt, iſt von Theodon, ſondern nur das Basrelief.

10) Fabius und Petrus Paulus Chriſtofori oder Chriſtofari, Vater und Sohn, die Füßli irrig Chriſtofano nennt, haben die muſiviſche Mahlerei zuerſt zu einem gewiſſen Grade von Vollkommenheit gebracht.

Zwischen dieser Capelle und der dritten.

Grabmal des Pabstes Innocentius XII. Der Pabst ist sitzend vorgestellt. Die Gerechtigkeit und die christliche Liebe stehen zur Seite. Das Werk ist von Filippo della Valle, und mittelmäßig.

Grabmal der Gräfin Mathildis. Ihre Figur steht in einer Nische. Unter ihr ein Sarcophag mit einem Basrelief, und dabei zwei Engel, welche ein Schild mit der Innschrift halten. Bernini hat das Ganze angegeben, die Statue der Gräfin aber selbst verfertigt. Der Kopf ist reizend, die Figur aber zu kurz: die Gewänder haben keine Wahrheit. Die Engel sind schlecht componirt. Der eine beißt sich in den Finger, der andere stützt sich auf den Elnbogen.

Das Basrelief stellt den Kaiser Heinrich den IV. vor, der zu Canossa vor dem Pabste Gregorius dem VII. auf den Knien liegt. Es ist von guter Anordnung, aber schlecht ausgeführt.

Die übrige Arbeit, selbst an den Zierrathen ist sehr besorgt, und das Ganze bildet eine schöne Gruppe.

In der dritten Capelle.

Die heilige Dreieinigkeit von Pietro da Cortona. Der Ausdruck in der Figur Gottes des Vaters ist übertrieben. Die Färbung aber kräftig.

Außerhalb.

Grabmal Gregors XIII. von Camillo Rusconi. Der Sarg ist gegen die Statue des Pabstes zu klein. Zu den Seiten, die Statuen der Religion

und

und der Stärke: die eine hält die Werke des Pabstes, die andere hebt das Tuch auf, womit der Sarg bedeckt ist. Die Stellungen sind übertrieben. Das Fleisch scheint von Wachs zu seyn, und das Gewand ist zu schwerfällig, zu eckigt in den Falten. Die Figur des Pabstes ist die beste unter den dreien. Das Basrelief an dem Sarcophag stellt die von Gregorius dem XIII. veranstaltete Verbesserung des Kalenders vor.

Vierte Capelle.

† Die Communion des heil. Hieronymus, nach Domenichino von Christofari in Mosaik gebracht. Es ist eines der besten in der Kirche, und wird immer dazu hinreichend seyn, die musterhafte Anordnung in diesem Gemählde auf die Nachwelt zu bringen.

Auf dem Altare linker Hand an dem großen Kuppelpfeiler.

Der heilige Basilius der vor dem Kaiser Valens, der in Ohnmacht fällt, Messe liest, nach Subleyras in Mosaik gebracht. Es gehört zu den guten musivischen Arbeiten.

Diesem Altare gegen über ist jetzt das Grabmal Benedikt des XIV. von den Cardinälen die er ernannt hatte, errichtet worden. Es ist von Guaspro Sibilla, einem Römer. Die Zusammensetzung ist nicht schlecht. Der Pabst steht, und er scheint der erste zu seyn, der in dieser Stellung, wenigstens in der St. Peterskirche, vorgestellet ist. Die Figur hat etwas edles: inzwischen wünschte ich sie

noch natürlicher, weniger gedreht in der Stellung. Von den zwei Figuren zur Seite stellt die eine die Uneigennützigkeit vor: sie schlägt das Geld aus, das ihr angeboten wird. Die Bedeutung der andern habe ich vergessen. Sie haben keinen Ausdruck, und das Gewand trägt das Gepräge des Kirchenstils an sich.

Auf dem Altare zur Rechten ist der heilige Wenceslaus nach Caroselli,[11]) ein höchst mittelmäßiges Gemählde.

Auf dem Altare zur Linken, die Marter des heiligen Erasmus, nach Poussin, von Christofari in Mosaik gebracht.

Das Gewölbe ist blos mit vergoldeter Stuccaturarbeit geziert, nicht, wie Herr Volkmann berichtet, zu gleicher Zeit mit Mahlereien nach Tapeten von Raphael.

Am großen Kuppelpfeiler linker Hand, Petrus der auf dem Meere wandelt. Mosaik nach Lanfranco.

Ueber dem folgenden Altare zur Rechten.

Der Erzengel Michael, Mosaik nach Guido Reni, nicht nach Giuseppe d' Arpino, wie es Hr. Dr. Volkmann anzudeuten scheint. Die Arbeit ist von Calandra.

Gegen über.

† Die heilige Petronilla nach Guercino, das Meisterstück des Christofari und das schönste musivische Gemählde, das mir bekannt ist.

Das

11) Schüler des M. Angelo da Carravaggio.

Das Monument des Pabſts Clemens X. iſt in jedem Betracht mittelmäßig.

An dem Gewölbe der hinterſten Tribüne ſind keine Gemählde, wie Hr. Dr. Volkmann ſchreibt, ſondern blos Zierrathen von Stucco.

Der Stuhl des heil. Petrus, la Catedra di St. Pietro, iſt in einem andern Stuhle von vergoldetem Bronze aufbewahrt. Dieſen halten die vier Kirchenlehrer: Ambroſius, Auguſtinus, Athanaſius, und Chryſoſtomus, alle in Bronze. Sie ſtehen auf einem Poſtamente von Marmor. Am Fuße des Ganzen iſt ein Altar, über dem Stuhle aber iſt die päbſtliche Krone befindlich, und noch höher ſchwebt eine Glorie von Engeln. Dieſe wird von den hinterſten Fenſtern, welche gelb ſind, erleuchtet, und der heilige Geiſt ſchwebt dazwiſchen in Geſtalt einer Taube. Catedra di St. Pietro.

Die Erfindung dieſer Maſſe iſt ſehr ingeniös: aber in der Ausführung frappirt ſie nur das erſte Mal, nachher verliert ſie immer mehr und mehr. Selbſt bei dem erſten Anblick bemerkt man eine gewiſſe Unordnung die misfällt. Aber wenn man nun im Einzelnen zu unterſuchen anfängt, ſo wird man ſo unwillig, daß ich für mein Individuum dies für die bildende Kunſt ſo unbeträchtliche Werk nie habe anſehen können, ohne das Metall zu bedauern, was daran verſchwendet iſt. Theatraliſche Stellungen, unbedeutende oder gezierte Geſichtsbildungen, Gewänder wie Felſen, überladene Zierrathen von ſchlechtem Geſchmack: Alles erinnert an die Fehler des Kirchenſtils, deſſen Hauptbeförderer, Bernini, auch Verfertiger dieſes Werkes iſt.

Zur Rechten von dem Stuhle Petri ab:

Grabmal des Pabstes Urban VIII. von Bernini.

Das Grabmal Urbans VIII. gleichfalls von Bernini. Der Kopf an der Figur des Pabstes aus Bronze ist ein gutes Bildniß, obgleich das Spiel der Muskeln fließender seyn könnte. Aber der Körper ist zu kurz: und der Faltenschlag des Gewandes unnatürlich, und dem Nackenden wenig vortheilhaft. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur die Partie auf dem rechten Knie betrachten.

Unter dieser Statue ein Sarcophag an dem der gebrochene Giebel keinen reinen Geschmack verräth. Zu beiden Seiten eine Caritá und die Gerechtigkeit. Die Caritá hat ganz das Aussehn einer niederländischen Amme: ihr Lächeln würde einer Buhlerin anstehen, und die schlaffen Formen, die ungeheuren Brüste mit großen Warzen widersprechen diesem Charakter nicht. Die Kinder sind von gemeiner Natur und wassersüchtig; ihre Stellungen sind schlecht gewählt. Die Gerechtigkeit hat noch weniger Anspruch auf unsern Beifall. Das Gewand schwerfällig, im kleinlichen Stile, entzieht das Nackende dem Auge ganz. Der Tod als Skelett, der den Nahmen des Pabstes in ein Buch zeichnet, ist eine ekelhafte, und die drei Bienen, die von dem Wappen des Pabstes aus an den Sarg hinaufkriechen, eine kindische Idee.

Was hat denn dieses Werk für sich, daß es ungebildete Augen noch anzieht? Niederländische Treue im Detail, den Schein mahlerischer Würkung, und die Behandlung des Marmors, der unter Berninis Händen zu Wachs wurde. Mit dem Bronze verstand er nicht so gut umzugehen.

Gegen

Gegen über, zur linken Seite der Catedra Petri.

† Das Grabmal Pauls des Dritten von M. Angelo Buonarotti angegeben, und von Guglielmo della Porta ausgeführt.

Grabmal Pauls III. von M. Angelo Buonarotti, und della Porta.

Es scheint mir das Beste in der Kirche zu seyn, weil es die meisten Schönheiten im Detail hat. Die Masse des Ganzen kann hingegen nicht zum Muster dienen, und die Zierrathen sind von schlechtem Geschmack. Die Figur des Pabstes in der Höhe ist gut gedacht, und hat der Incorrektionen in der Zeichnung ungeachtet, (denn das Obertheil ist zu lang und das Untertheil zu kurz,) einen wahren und bestimmten Ausdruck. Es ist der eines gutmüthigen Alten. Die unten liegenden allegorischen Figuren stellen die Klugheit und Gerechtigkeit vor [12]). Der Kopf dieser letzten Tugend scheint ein Portrait zu seyn, und läßt auf einen muntern Charakter und viel Temperament schließen. Er ist nicht idealisch schön, aber doch wohlgefällig. Die Haare sind nicht gut gearbeitet, und ähneln Schlangen. Das Ohr scheint unproportionirlich klein zu seyn. Die Stellung ist für den Ort zu wollüstig. Man kann das bronzene Gewand, mit dem sie bedecket ist, abnehmen lassen, dann bemerkt man an dem Körper, was auch schon die Extremitäten anzeigen, daß die Formen zu rund gearbeitet sind, und das Spiel der Muskeln nicht genung andeuten. Inzwischen bleibt es immer eine schöne Figur.

12) Nicht die Religion, wie Hr. Volkmann schreibt, sie hält die Fasces.

Die Klugheit ist unter der Figur eines alten Weibes abgebildet; sie ähnelt aber mehr einem rüstigen Greise, dem man Frauenskleidung angezogen hat. Das Spiel der Muskeln ist gut. Das Gewand zeigt das Nackende gehörig an.

Man darf von diesen Statuen im Ganzen sagen, daß wenn sie gleich keineswegs fehlerfrei sind, sie dennoch ihrer ausdrucksvollen Köpfe, natürlichen Stellungen, vieler Schönheiten im Einzelnen, und der guten Behandlung des Marmors wegen, unter die besten neueren Werke gehören.

Das Grabmal Alexanders des VIII. von Rossi ist mittelmäßig. Das Basrelief, welches eine Canonisation vorstellt, ist daran das Beste.

Linker Hand am ersten Altar des Kreuzganges: Der Apostel Petrus der einen Lahmen heilt, nach Mancini, einem Schüler des Ciguani, in Mosaik.

Am Altare darauf.

Attila, Basrelief von Algardi.

† Das berühmte Basrelief des Algardi. Attila wird auf Befehl des Pabstes Leo von den Aposteln Paulus und Petrus vor den Mauern Roms weg vertrieben.

So hat unser Künstler die Idee Raphaels, der den Barbaren gerührt von einem heiligen Schauer zurückkehren läßt, abgeändert, und dadurch mehr Feuer in seine Composition gebracht. Ich will ihn nicht ganz tadeln: vielleicht ist der letzte Ausdruck bestimmter, und allgemein verständlicher.

Hier haben wir ein Basrelief, ganz nach Art eines Gemähldes angeordnet: Es sind nicht blos mehrere Figuren, sondern auch mehrere Gruppen auf verschiedenen

ſchiedenen Planen nach den Regeln der Gruppirung und des Helldunkeln hinter einander geſtellt. Dies war die Art der Alten nicht. In ihren guten Basreliefs, ſtellten ſie die Figuren entweder neben einander, oder doch auf einen Plan, oder wenigſtens nicht mehr als zwei derſelben hinter einander.

Ich glaube, die Alten hatten Recht, und wir Neueren, die wir ein Basrelief als ein Gemählde betrachten, wir vermengen die Gränzen, welche die Natur der Sache für beide Kunſtarten feſtgeſetzt hat.

Ein Basrelief iſt kein Gemählde: die Anordnung deſſelben folgt beſondern Regeln.

Es läßt ſich beſſer fühlen als beſchreiben, welcher Nachtheil für Illuſion und Harmonie der Schatten und Lichter aus der mahleriſchen Anordnung eines Basreliefs zu befürchten ſteht. Ich will nur einen Theil deſſelben angeben, auf die Gefahr von dem bloſſen Leſer nicht ganz verſtanden zu werden. —

Wenn mehrere weiße runde Körper auf einer weißen Fläche von einander abſtehend erſcheinen ſollen, ſo kann dies nicht anders geſchehen, als wenn der Künſtler dieſe Fläche aushölet: Die größte Erhobenheit für die erſte Figur, die nachfolgende für die zweite, und ſo immer ſtufenweiſe weiter ausſpare. Natürlicher Weiſe müſſen aber der Plan, auf dem dieſe Figuren ſtehen, der Himmel, unter dem ſie handeln, die Seitenwände, die ſie umſchlieſſen, u. ſ. w. mit ausgehölet werden. Hier iſt es nun faſt unmöglich, dem Beſchauer einen Raum zu zeigen, der mit dem Umfange der Körper, die darin befindlich ſind, nur in einem entfernten Verhältniſſe ſtände. Die Figuren ſcheinen auf einem abhängenden Orte zu ſchwanken, und wir verſehen uns zu ihnen mit jedem Augenblicke, daß ſie herabglitſchen, und uns entgegen rollen werden. —

Es

Es liegt schon bei dem Basrelief, das eine einzige Figur erhoben zeigt, eine gewisse Verabredung zum Grunde, die halbrunde Form als ganz rund anzunehmen. So hart an die Fläche gepreßt steht kein runder Körper, daß der seitwärts fallende Lichtstrahl nicht durch die Abweichungen jenes Körpers von der Mauer an einigen Stellen durchfallen sollte: und allemal wird der Umfang des Schlagschattens, die Stärke des höchsten Lichts, und die Degradation der Halbschatten uns gar leicht belehren, ob die Figur halb oder ganz rund sey. Inzwischen diese kleine Unwahrscheinlichkeit schenken wir zu Gunsten des Vergnügens, das uns die Darstellung übrigens macht. Wenn nun aber der Künstler mehrere Körper auf einander pöckelt, mir respektive sechsachtel, vierachtel, zweiachtel, einachtel runde Figuren für vier Ganze verfellen, und das Streiflicht, welches durch die Abweichungen eines Körpers von dem andern nothwendig durchfallen muß, überher in den Kauf haben will, so heißt dies doch offenbar meine Gutherzigkeit misbrauchen. —

Man pflegt oft die vorher angegebene stufenweise Proportion zu überschreiten, die dem Beschauer zunächst stehende Figur einer Gruppe stark hervorzuheben, die entfernteren aber sehr flach zu halten, so daß ohngefähr die erste sich zu der folgenden wie siebenachtel zu einachtel oder wenigstens wie dreiviertel zu einviertel verhält: Neue Unwahrscheinlichkeit! Warum erscheint von zwei bis drei Figuren, die sich einander so nahe stehen, um eine Gruppe zu bilden, die eine meinem Auge so nahe, die andere so fern? Sie sind alle drei noch in der Distanz,

in

in der ich die Form völlig prüfen, das Runde als würklich rund würde betaſten können. —

Geht nicht ohnehin bei dieſer Verfahrungsart alle Harmonie von Licht und Schatten verloren? Die ſtarken und ungleichen Abſätze bringen Schlagſchatten von ſo verſchiedenem Umfange hervor, daß die zum wohlgefälligen Eindruck des Ganzen ſo nöthige Degradation des Hellen zum Dunkeln gänzlich zerſtört, und mein Auge durch unangenehme Sprünge von dem ſehr hellen Lichte, und dem damit correſpondirenden ſtarken Schatten der hoch erhobenen Figur, auf das matte Licht, auf den damit wieder im Verhältniß ſtehenden matten Schatten der flach gehaltenen Figur geführet wird. —

Bei der Darſtellung großer Fernen hat der Künſtler im Basrelief mit noch größeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Verkleinert, verſchmälert er ſeine Figur nach den Regeln der Linienperſpektiv in einem beträchtlichen Grade, ſo wird, wenn er zu gleicher Zeit die Regeln der Luftperſpektiv beobachten will, die entfernte Figur ſo flach, ſo duſtig erſcheinen müſſen, daß ſie einer Erhobenheit nicht mehr fähig bleibt, mithin für den Meiſſel, der ihr Daſeyn nur durch Erhobenheit begreiflich machen kann, verſchwindet. Beobachtet er die Luftperſpektiv nicht, will er die Figur erhobener bilden als die Ferne, als das Ziel des vorn zufallenden Lichtſtrahls es zuläßt; ſo wird die kleine aber dicke Figur zum nahen Zwerge. —

Man hat Unrecht ein Basrelief mit einem Gemählde aus dem Grunde zu vergleichen, weil beide auf einer Fläche arbeiten. Der Pinſel hat ganz andere Mittel Cavitäten zu bilden, ſich Raum zu verſchaffen,

ſchaffen, als der Meiſſel. Er ſtellt den Beſchauer an einen dunkeln Ort, und zieht den Vorhang eines erleuchteten Theaters auf. Die dunkle Figur auf dem Vorgrunde, die nicht anders, als zwiſchen jenem und dem Orte im Hellen angenommen werden kann, löſet ſich gleich von dem übrigen ab, tritt vor, und ſtößt die hellerere Partie zurück. Dieſe wird durch ein Licht erleuchtet, deſſen Quelle in dem Bilde ſelbſt liegt. Der Mahler kann es daher leiten wie er will: er kann es hinter die Figuren her fallen, und dieſe dadurch rund erſcheinen laſſen: er kann, wenn er ein neues Repouſſoir für nöthig hält, nur einen Streifſchatten in der Mitte des Bildes anbringen, der wieder den helleren, aber nach den Regeln der Luftperſpektiv abgeſchwächten Hintergrund zurückſchiebt. Er braucht nicht zu fürchten, daß das Licht, das er hinten wieder zuſtrömen läßt, dem vorderen Schaden thue: Er hat den Grad der Stärke der Farben in ſeiner Gewalt, er läßt ſie ſo erſcheinen, wie die Maaße der zwiſchentretenden Luft ſie in der Ferne modificirt, mithin unterſcheidet mein Auge durch den bloßen Anblick, der Farbe das Licht auf zehn Schritt von dem Lichte auf hundert. Endlich darf man nicht vergeſſen, daß in einer ſehr großen Entfernung, wo die Impreſſion, welche das Licht auf Erhöhung und Vertiefung der Formen macht, den Körper von der Fläche nicht mehr abheben würde, wo dieſer ſo zu ſagen mit der Luft zuſammen fließt, die Wahrnehmung der bloßen Farbe dieſen als Form von der Fläche abhebt.

Dieſe Gründe, der Mangel an Wahrheit, und eigentlich mahleriſcher Würkung, hingegen der höhere Anſpruch, den die runde oder halbrunde Bildnerei

auf

auf Darstellung schöner Formen im Einzelnen hat, bestimmen meinen Geschmack für solche Basreliefs, die eine Reihe schöner Gestalten in abwechselnden Stellungen neben, nicht hinter einander, vorstellen. Ich finde dazu solche Sujets am geschicktesten, die ich mir als Processionen, Tänze u. s. w. an einer Wand hergehend denken kann: und diese finde ich von den Alten am häufigsten vorgestellt.

Die zweckmäßigsten Sujets für ein Basrelief sind diejenigen, welche reihenweise Aufstellung der Figuren neben einander in abwechselnden Stellungen motiviren.

Vielleicht tritt auch dieser Grund hinzu: das Basrelief ist seiner ursprünglichen Bestimmung nach nicht dazu ausersehen gewesen, als für sich bestehendes Kunstwerk zu gefallen. Es ist eigentlich architektonischer Zierrath: Friese, in der die menschliche Figur statt Laubwerks dient. Leichtigkeit, die mit der Anhäufung mehrerer Figuren in Gruppen schwerlich besteht, muß dessen Hauptcharakter ausmachen.

Das Basrelief, die halberhobene Arbeit würde sich demnach von der runden Bildnerei dadurch bei mir unterscheiden, daß sie die einzelne Gestalt neben der einzelnen Gestalt in solchen Handlungen vorstellt, die abwechselnde Stellungen, sich reizend schlängelnde Formen motiviren und in der Natur mit der Absicht vorgenommen werden, vor dem Beschauer aufzuziehen. Bacchusfeste, Tänze, triumphalischer Einzug, Begräbnisse, Hochzeiten u. s. w. scheinen mir hierzu besonders geschickt. Auch glaube ich, daß das Basrelief dazu bestimmt sey, mir Personen aus der Geschichte oder Fabel aufzuzählen, die ich mir in numerirter Vereinigung neben einander denke, z. E. die neun Musen, eine Götterversammlung u. s. w. Denn Ausdruck einer dramatischen Situation vermag das Basrelief, so wie das runde Bild, aus anderwärts

märts angegebenen Urſachen, nur ſelten vollſtändig zu liefern.

So ſtände alſo das Basrelief zwiſchen der Statue und dem Gemählde in der Mitte, ſowohl was Erfindung, als Anordnung betrifft.

Auf mahleriſche Würkung aber, glaube ich, muß das Basrelief ganz Verzicht leiſten. Unter andern auch darum: Jene Würkung beſteht nicht ohne ſtarke Abwechſelung von Licht und Schatten, mithin im Basrelief nicht ohne ſtarke Erhöhung und Vertiefung. Ich habe aber gefunden, daß diejenigen Basreliefs den wohlgefälligſten Eindruck auf mich gemacht haben, die wie ein ſanfter Hauch auf die Fläche geblaſen waren, und vorzüglich am Rande des Umriſſes ſanft und ohne Kante in den Grund liefen. Selten wird dies erreichbar ſeyn, wo die Figuren gar zu hoch herausgearbeitet ſind.

Diejenigen Basreliefs ſind die ſchönſten, auf denen die Umriſſe der Figuren ſanft in den Grund laufen.

Kann man ſich darüber hinausſetzen, daß das Werk des Algardi Basrelief iſt, ſo wird es als Gemählde großen Anſpruch auf eine ſchöne Erfindung und Anordnung haben.

Fortgeſetzte Beurtheilung unſers Basreliefs.

Die Figuren ſtehen jede am rechten Orte, die mahleriſche Gruppirung, die Linien und Luftperſpektiv ſind gut angedeutet.

Der Ausdruck des Zorns in den Apoſteln ſcheint mir übertrieben: Man kann ihnen mit Recht zurufen:

Tantaene animis coeleſtibus irae!

Die Wahl der Formen iſt nicht die edelſte, und in den Köpfen herrſcht zu viel Einförmigkeit. Die Zeichnung ſcheint ziemlich correkt zu ſeyn: Die Gewänder der Apoſtel ſind in Rückſicht auf mahleriſche Würkung gut, in Rückſicht auf Wahrheit und

Schön-

Schönheit der Form zu willkührlich und schwerfällig. An der Behandlung des Marmors ist die Kunst, mit der die vordersten Figuren von dem Grunde abgelöset sind, zu bewundern.

Charakter des Algardi.

Ich habe von Mengs gesagt, daß ein vortrefflicher Bildhauer an ihm verloren gegangen sey, ich möchte vom Algardi sagen, es sey Schade, daß er kein Mahler geworden. Er war der Annibale Carraccio unter den Bildhauern: Ein großer Freund der Bestimmtheit und der Treue, und ein noch größerer von mahlerischer Würkung. Idee von Schönheit war ihm fremd: daher wählte er nicht immer edle Gestalten und opferte das Gewand dem Nackenden nicht genung auf. Er legte jenes in willkührliche Falten, die zwar das Licht gut auffangen, denen man aber das Willkührliche, das Studirte zu sehr anmerkt. Den Ausdruck der Minen übertrieb er, ordnete die Stellungen nach der Regel des Contraposto, und dachte sich überhaupt das Werk aus rundem Stein als ein flaches Gemählde. Seine Verhältnisse sind richtig, aber nicht von zwölften Figuren genommen. Ich erinnere mich nicht sehr schöne weibliche Figuren von ihm gesehen zu haben: aber desto mehr Kinder von treuer aber gewöhnlicher Natur, Crucifixe und alte Köpfe. Seine Behandlung war fertig, aber nicht so weich und besorgt als die des Michael Angelo, Fiamingo und Bernini. Er lebte von 1598—1654. Er ist der Held des neueren Kirchenstils: die Meister, die sich darin ausgezeichnet haben, haben vom Bernini nur den Zusatz einer weichern Behandlung entlehnt.

Grabmal Alexanders des VII. über der kleinen Kirchthüre von S. Martha angegeben von Bernini, der selbst die Figur der Wahrheit verfertigt hat. Ich mag nicht darüber sprechen. Es ist die Staffel des schlechten Geschmacks, ohne Wahrheit, ohne Richtigkeit, ohne Adel.

Gegen über am Altare.

Fall Simon des Zauberers von Vami, Schüler des Baroccio. Man erkennt die Schule in einigen Gesichtsbildungen, die jedoch nicht so geziert sind, als die seines Meisters, und in der Färbung, die lieblich ist. Die Anordnung verdient Lob.

Auf den folgenden Altären bemerke ich noch:
St. Thomas und den Christ von Passignani.
Den heil. Petrus, der einen Besessenen heilt, von Romanelli.

Statt des Gemähldes der Kreuzigung Petri, welches Hr. Dr. Volkmann hier anführt, hat man jetzt eine Copie von der Transfiguration Raphaels in Mosaik, aufgestellt. Sie ist, wie vorauszusehen war, sehr schlecht gerathen. Solche Bilder, deren Schönheit hauptsächlich auf Bestimmtheit der Zeichnung und des Ausdrucks beruhet, bildet das Mosaik nicht nach. Besser:

Den heil. Gregorius, der ein blutiges Kelchtuch zeigt, von A. Sacchi. Ich halte mich bei der Beurtheilung dieses Mosaiks nicht auf, da ich schon Gelegenheit gefunden habe, von dem Originale selbst zu reden. [13])

An

13) Dies gilt auch von den übrigen Mosaiken nach guten

An einem andern Altare:

Der Tod der Sapphira von Roncalli, Mosaik.

Das Grabmal Leo des XI. von Algardi gehört gewiß nicht zu den besten Arbeiten dieses Meisters. Die Figur des Pabstes ist zu kurz und schwerfällig: das Sarcophag zu klein.

Die beiden Tugenden haben ganz artige Köpfe und gute Gewänder.

Das Basrelief, welches Heinrich des IV. Abschwörung der reformirten Religion und Wiedervereinigung mit der katholischen vorstellt, verdient außer dem Vorwurf einer doppelten Handlung, auch den mehrerer Incorrektionen.

Das Grabmal Innocentius XI. ist höchst mittelmäßig.

Das Altargemählde der Empfängniß Mariä nebst dem heil. Franciscus und Antonius von Padua ist nicht, wie Hr Volkmann schreibt, von, sondern nach Bianchi in Mosaik gebracht.

Das Grabmal Innocentius des VIII. ganz in Bronze von Antonio Pallajolo.

Darstellung Mariä im Tempel nach Romanelli in Mosaik.

Das Grabmal der Maria Clementina Sobiesky ist von guter Erfindung. Es macht ein mahlerisches Ganze aus, und dieser Vorzug ist hier nicht am unrechten Orte.

In der letzten Capelle die Taufe Christi nach Carlo Maratti. Mosaik.

guten Gemählden, die entweder schon angezeigt sind, oder noch angezeigt werden.

Das Taufgefäß von Porphyr, das ehemals zum Deckel des Grabes Otto des II. gedient hat. [14])

Die neue Sacristei der St. Peters-kirche.

An Kunstwerken findet man hier

Die Statue des Pabstes Pius des VI. von Agostino Penna einem Römer. Sie war während meines Aufenthalts in Rom noch in der Arbeit.

Auf dem Altare der Sacristei war zu meiner Zeit ein schönes Mosaik nach Guido Reni, die Kreuzigung des heil. Petrus, befindlich. Der Ort war aber so schlecht erleuchtet, daß man wenig davon erkennen konnte. Man vermuthete, es würde weggenommen werden, um ein Basrelief an dessen Stelle zu setzen.

In der Capelle der Canoniker hängt auf dem Altare ein Bild, welches die heil. Jungfrau, St. Anna und die Apostel Petrus und Paulus vorstellt. Viele halten es für ein Werk des Fattorino, andere des Carravaggio. Ich glaube, daß es aus der Schule des A. del Sarto sey.

Gegen über eine Madonna mit dem Kinde, die man für eine Arbeit des Giulio Romano ausgiebt. Wahrscheinlicher gehört sie einem andern Schüler Raphaels.

Ueber

14) Bald wird in dieser Kirche das Grabmal Clemens des XIII. von der Hand eines geschickten jungen Künstlers, Canova, eines Venetianers, zu sehen seyn. Die Figur des Pabstes, die zu meiner Zeit schon modellirt war, ist stehend gebildet.

Ueber den Thüren ein Paar Gemählde von einem neueren Meister, Cavallucci da Sermoneta. Sie sind sehr schlecht.

In dem Zimmer, worin sich das Capitel versammelt.

Eine äußerst schlechte Statue des heil. Petrus aus weißem Marmor.

Eine Grablegung von Lorenzo Sabbatini. Wie man behauptet, nach einer Zeichnung des M. A. Buonarotti.

Mehrere mittelmäßige Gemählde von Ghezzi.

† Sieben ziemlich wohl erhaltene Gemählde von Giotto: Der Heiland mit Engeln, der h. Petrus mit einem Cardinale, die Enthauptung des h. Paulus, die Kreuzigung des h. Petrus, mehrere Apostel und Heilige. Sie sind auf Goldgrund gemahlt, und ganz im Stile der Mosaiken aus der mittleren Zeit, in dem man eine überlieferte, aber freilich sehr alterirte Idee von dem Stile der Alten antrifft.

In der Capelle bei der Sacristei der Beneficiaten.

Der heil. Petrus, der die Schlüssel empfängt, von Muziano, sehr retouchirt.

Zwei schlechte Gemählde von Cavallucci.

In der Garderobe des Capitels.

Ein sehr verdorbenes Bild von Domenichino, den h. Joh. Chrysostomus vorstellend.

Zwei kleinere von Muziano, gleichfalls sehr verdorben.

Die h. Veronica von Ugo da Carpi, ohne Pinsel gemahlt.

In der Gallerie die zur Kirche führet.

Die Büsten des Cardinals Barberini, Benedikts VIII. und Pauls IV.

In einer Rotunde dicht vor dem Eingange in die Peterskirche.

Der heilige Andreas, eine Statue, die 1570 vom Cardinal Piccolomini verfertigt worden. Der Himmel bewahre, daß sich die Cardinäle nicht viel mit Verfertigung von Statuen abgeben! Dieses Probestückchen ist gräßlich gerathen. [15])

* * *

Kirche S. Adriano in Campo Vaccino. [1])

Der heil. Nolascus von Engeln getragen, am Altare bei der Sacristei, wird von einigen dem Carlo Veneziano, von andern dem Savonanzio Bolognese, und wieder von andern, dem Guercino zugeschrieben. Die Behauptung der Letztern scheint keinen

15) Eine sehr umständliche Beschreibung dieser Sacristei findet man in einem Buche unter dem Titel: Sagrestia Vaticana eretta dal regnante Pontefice Pio VI. e descritta da Francesco Cancellieri Romano 1784. Im Posaunentone geschrieben.

1) Hr. D. Volkmann S. 557. Titi S. 201.

nen andern Grund für ſich zu haben, als daß die Schatten ſehr ſchwarz ſind: Denn übrigens hat es nichts von dem Stile des Guercino. Die Gruppe iſt gut componirt.

* * *

Kirche Santa Agneſe e Sta. Coſtanza, beide vor der Porta Pia. [2])

In der erſten.

Eine Statue der heil. Agneſe. Gewand von orientaliſchem Alabaſter, Extremitäten von Bronze. Der Meiſter iſt Cordieri.

In der andern.

Alte Moſaiken, von ſchlechter Erfindung, und eben ſo ſchlechter Ausführung. Sie ſtellen Weinranken, Faunen, Knaben, Wagen mit Ochſen beſpannt, und mit Oliven ꝛc. beladen, vor.

Ein ſchöner antiker Leuchter.

Eine große Begräbnißurne von Porphyr, mit Kindern, welche Bullen am Halſe tragen, Blumenranken u. ſ. w. in Basrelief. Die Arbeit iſt ſchlecht, allein man ſieht, daß ſie eine Copie nach einer viel beſſeren iſt.

Ich vermuthe, daß beide Stücke jetzt ins Muſeum Clementinum gekommen ſeyn werden. Wenigſtens hatte man dazumal, als ich in Rom war, die Abſicht, ſie dahin zu bringen.

2) Hr. D. Volkmann S. 260. Titi S. 293.

* * *

Kirche S. Agneſe in Piazza Navona [3]).

Sie iſt voll von Basreliefs und Statuen, die aber alle mittelmäßig ſind.

Das Basrelief der heil. Agnes iſt von Algardi. Es ſtellt die Geſchichte dieſer Heiligen vor, wie ihre Unſchuld vor den Begierden der unzüchtigen Soldaten, denen ſie Preis gegeben war, gerettet iſt. Der Himmel ließ nämlich durch ein Wunder ſeiner Allmacht ihr Haupthaar zu einer ſolchen Länge anwachſen, daß ihr ganzer Leib unabläslich damit bedecket wurde. Die Wahl des Sujets iſt nicht vortheilhaft, und die Ausführung mittelmäßig.

* * *

Kirche S. Agoſtino [4]).

Eſaias von Raphael.

Das Wichtigſte in dieſer Kirche iſt † der Eſaias von Raphael, der an dem dritten Pfeiler linker Hand hängt. Man kann das Bild nicht recht mehr beurtheilen, da es äuſſerſt gelitten hat.

Der Kopf ſcheinet von großem Charakter, und im Stile der Antiken gedacht zu ſeyn. Der Stellung und den Gewändern merkt man Raphaels Bekanntſchaft mit dem Fra Bartolomeo da S. Marco an. Dieſe ſind in große Falten geſchlagen, welche das Nackende gut bezeichnen. Das Knie iſt bei den ältern Künſtlern ſehr berühmt geweſen, es hat aber am meiſten gelitten [5]).

Drei

3) Hr. D. Volkmann S. 425. Titi S. 130. und 467.
4) Hr. D. Volkmann S. 408. Titi S. 400.
5) Einige Anekdoten, welche dies Bild betreffen, kann man

Drei Gemählde von Guercino in einer Capelle des Kreuzganges rechter Hand. Das Mittelgemählde ſtellet die Heiligen, Franciscus, Rochus und Gregorius vor. Gedanke und Anordnung ſind ſchlecht, Köpfe und Stellungen gut. Die Farbe, ob ſie gleich kräftig iſt, fällt in den nachgeſchwärzten Schatten zu ſehr ins finſtre Rothe [6]).

Der heil. Franciscus, der die Ketzerei zu Boden wirft, iſt ein ziemlich mittelmäßiges Gemählde; dagegen iſt

Der heilige Jacob mit einem Alten und zwei Kindern ein deſto merkwürdigeres Bild. Vielleicht gehören die Köpfe des Alten und eines der Kinder zu den beſten, die Guercino je gemahlet hat; der Reſt aber iſt ſo ſchwach an Farbe, daß man ihn kaum dieſem Meiſter heilegen ſollte.

† Die andere Capelle im linken Kreuzgange hat Lanfranco gemahlt. Die Decke ſtellt die Himmelfahrt der Maria vor; das Altarblatt, die Krönung der Maria; eins der Seitengemählde den heil. Auguſtinus, der über das Geheimniß der Dreieinigkeit nachdenkt: Bei ihm ſteht ein Knabe, der Waſſer aus dem Meere ſchöpft. Man will in dieſem Knaben einen Engel ſehen, der dem heiligen Auguſtinus die Warnung giebt: es ſey leichter das Meer auszuſchöpfen, als jenes große Geheimniß zu ergründen.

man beim Richardſon nachſuchen T. III. p. 150. deſcription des tabl. etc.

6) Hr. D. Volkmann nennt die Heiligen im Bilde anders.

Wäre dies würklich der Gedanke des Künstlers gewesen, welches ich dahin gestellet seyn lasse, so wäre es ein sehr unglücklicher. Aber wenn ich den Engel aus dem Bilde wegnehme, oder mir blos einen spielenden Knaben darunter denke; so ist der Ausdruck des Bildes vortrefflich, und ganz der Fassung angemessen, mit der die Seele über einen wichtigen Gegenstand nachdenkt. Die prüfende Mine des Heiligen stimmt sehr gut mit dem öden Orte, mit der Aussicht auf die unabsehliche Fläche des Meers, und mit der finstern Farbe des Bildes, die einer Dämmerung ähnelt, überein.

Das Gemählde auf dem Hauptaltare ist die schönste unter diesen von mir angegebenen Mahlereien des Lanfranco. Es sind Partien darin, welche Annibale Carraccio nicht besser hätte angeben können. Ueberhaupt gehören diese Werke unter die besten, die ich von diesem Meister kenne.

Der heil. Thomas, welcher Almosen austheilt, von Romanelli, ist beinahe ganz verblichen.

In der ersten Capelle beim Eingange linker Hand eine Hirtenanbetung von Michael Angelo da Carravaggio, von niedriger Wahrheit.

In der Capelle Pamfili † der heil. Thomas von Villanuova, welcher einer schönen Bettlerin, die ihr Kind säugt, ein Almosen reichet, von Ercole Ferrata in Marmor [7]). Der Ausdruck in dem Heiligen scheint verfehlt. Die Bettlerin zeigt eine reizende, obgleich etwas gedrehete

7) Richardson behauptet, Ercole Ferrata habe das Werk blos geendigt. Die Idee gehöre einem gewissen Caffa, einem Maltheser.

drehete Stellung. Das Ganze hat viel vom Stil des Bernini, aber der Gedanke ist vernünftiger.

† Das Monument des Cardinals Imperiali ist besser gedacht als ausgeführt. Eine Fama hebt den Deckel des Sarges ab, aus dem der Adler zum Himmel fliegt, welchen diese Familie im Wappen führt. Der Tod und die Zeit sind zu beiden Seiten des Grabmals in Fesseln geschlagen. Ueber dem Ganzen zu oberst, das Brustbild des Cardinals. Der Künstler dieses Werks ist Domenico Guidi [8]).

Es giebt noch einige andere Bildhauerwerke aus der Florentinischen Schule in dieser Kirche, und einige nicht schlechte Gemählde. Man kann beim Titi nachsehen.

* * *

Kirche S. Andrea di monte Cavallo oder de' Gesuiti. [9])

Die inwendige Verzierung dieser Kirche ist artig.

Einige Gemählde von Baciccio, manierirt in der Zeichnung, und grüngelb in der Farbe.

Die Mahlereien von Hiacynthus Brandi sind sehr schwarz, und gleichfalls manierirt.

Der heilige Andreas, dem ein Engel auf der Geige vorspielt, ein lächerlicher Einfall, der sehr mittelmäßig ausgeführt ist.

Im

8) Hr. Volkmann muß hier verbessert werden. Der Adler hebt nicht im Fluge den Deckel des Sarges ab, sondern die Figur der Fama, welche zu denen von diesem Schriftsteller angeführten Figuren der Zeit und des Todes hinzuzufügen ist.

9) Hr. D. Volkmann S. 240. Titi S. 302.

Der heil. Coſka von le Gros.

Im Kloſter, und zwar in der Capelle des heil. Coſka, dieſer Heilige ſterbend auf ſeinem Lager, von le Gros. Das Bette iſt von gelben, das Gewand von ſchwarzem, Kopf, Hände und Füße ſind von weißem Marmor.

Dieſe Art mit vielfärbigem Steine die natürliche Färbung eines Gegenſtandes nachzuäffen, iſt nur für Kinder verführeriſches Spielwerk. Der Mann ſtuzt bei dem erſten Anblick, und fühlt, ſo bald er ſich ſammelt, das Unharmoniſche der Farbenverbindung, und den auffallender gemachten Mangel der Illuſion in dem was durch das bloße Anſchauen erkannt wird.

Das Gewand iſt hart und willkührlich gefaltet: Die Hände und Füße ſind weich und wahr. Der Kopf aber hat keine ſchöne Form, und man vermißt den Ausdruck einer edlen Reſignation, die man erwarten dürfte.

* * *

Kirche S. Andrea della Valle [10]).

Mahlereien des Domenichino.

Die Mahlereien des Domenichino machen dieſe Kirche der Aufmerkſamkeit des Liebhabers beſonders werth.

An den Pfeilern der Kuppel hat Domenichino † die vier Evangeliſten gemahlt. Es ſind academiſche Figuren in etwas gezwungenen Stellungen. Die Köpfe, und beſonders der des Johannes ſind gut gewählt. Die Engel, die zu ſeinen Füßen ſpielen, ſind ſehr ſchön, und ganz im Geiſt des Correggio gedacht. Die Gewänder ſind nicht glücklich geworfen,

10) Hr. D. Volkmann S. 475. Titi S. 136.

worfen. Die Farbe iſt von auſſerordentlicher Stärke für al Freſco; ſie kömmt der Färbung in den guten Oelgemählden des Annibale Carraccio bei.

Im Chor ſieht man folgende Mahlereien vom Domenichino:

Johannes der Täufer zeigt den Chriſt und iſt von zweien Apoſteln umgeben.

Die Aſſumption des heil. Andreas.

Die Vocation des heil. Andreas.

Die Geißelung des heil. Andreas und ſeine Hinführung zum Richtplatze.

Außerdem ſieht man oben ſechs Tugenden in coloſſaliſcher Größe, von eben dieſem Meiſter.

Calabreſe hat die Kreuzigung des Apoſtels, denſelben wie er am Kreuze hängt, und ſeine Grablegung gemahlt.

Dieſe letzten Gemählde ſind ſchwerfällig, ohne Präciſion und Wahrheit.

† Die Kuppel von Lanfranco zeigt das Talent dieſes Mahlers, ein ſo weitläuftiges Feld, wie ein Plafond, mit ſehr abwechſelnden Stellungen zu beſäen. Kuppel von Lanfranco.

Dies war würklich das vorzüglichſte Talent dieſes Meiſters, der 1581. gebohren wurde, und 1647. ſtarb. Er lernte bei dem Carracci, und bildete ſich beſonders nach dem Correggio, von dem er aber doch hauptſächlich nur die Verkürzungen entlehnte, in denen er ein groſſer Meiſter wurde. Er war zu manierirt. Seine Farbe iſt ſehr unangenehm. Hauptvorzug und Hauptfehler dieſes Meiſters.

In der erſten Capelle rechter Hand ſieht man ein Basrelief von Raggi. Es ſtellt den

Befehl

Befehl vor, den der heil. Joseph vom Engel erhielt, nach Aegypten zu fliehen. In der Anordnung hat es viel vom Stil des Pietro da Cortona, und in der Ausführung vom Bernini.

† Die Capelle Strozzi ist vielleicht eine der schönsten in Rom, was die Einrichtung und architektonische Verzierung anbetrifft. Michael Angelo hat sie angegeben, und wie man sagt, auch die Modelle zu der Bildhauerarbeit verfertiget. Die bronzenen Statuen, die Sarcophage von schwarzem Marmor, die edle Einfalt der Baukunst füllen ganz den Begriff aus, den man sich von einer Begräbnißcapelle macht. Der Stil in den Figuren ist etwas manierirt, aber die Leuchter sind von schöner Form.

St. Andrea Avellino von Lanfranco, ein Bild, welches man im Kreuzgange antrifft, fällt zu sehr ins Schwarze.

Der heil. Sebastian von Giovanni de Vecchi hat viel von der Manier des Rubens.

St. Maria mit dem Kinde von Giulio Romano, welche Hr. Volkmann angiebt, wird hier nicht mehr vorgefunden. Nach Titi soll in dieser Kirche eine Copie nach einem Gemählde von Giulio Romano hängen; aber sie stellet ein ganz anderes Süjet vor, und hängt an einem andern Orte als Herr Volkmann anzeigt.

Die Mahlereien in der Capelle Barberini, nicht Barberi, wie Herr Volkmann schreibt, sind von Domenico Passignano, und haben viel vom Stil des Ludovico Carraccio.

Kirche

* * *

Kirche S. Antonio di Padova, gewöhnlich della Concezione de' Padri Cappuccini genannt.

Rechter Hand vom Eingang. Erſte Capelle.

† Der Erzengel Michael ſchlägt den überwundenen Satan in Feſſeln. Der Engel ſchwebt über dem Satan in einer ſehr theatraliſchen Stellung. Sein flatterndes Gewand und ſeine ausgebreiteten Flügel bilden übrigens eine angenehme Maſſe, welche die Fläche vortrefflich ausfüllt. Der Kopf iſt kleinlich an Charakter, und unbedeutend an Ausdruck. Der Teufel iſt eine Carricatur von Häßlichkeit und Verworfenheit. Der Erzengel Michael von Guido Reni.

Worin liegt der Grund, daß unſere neueren Mahler, wenn ſie den oberen Geiſtern Körper bildeten, ſelten ſolche Formen gewählt haben, welche auf Hoheit und Größe des Geiſtes ſchließen laſſen? Warum hat eben der Guido, der einen Erzengel Michael als einen hübſchen blonden Jungen mahlte, eine Judith mit ſo erhabenen Formen und einem ſo hohen Ausdrucke von Seelenſtärke dargeſtellt? Ueber Engels- und Teufelsgeſtalt in der neueren Mahlerei.

Ich glaube ein Theil dieſer Erſcheinung iſt auf Rechnung unſerer Religionsbegriffe zu ſetzen. Hoheit des Geiſtes läßt ſich bei dem Manne ohne ein gewiſſes Gefühl ſeines Werthes nicht denken, das bei der Aeußerung in Mine und Stellung gar leicht mit Stolz und Uebermuth verwechſelt wird. In einer Religion, wo Derjenige, der über Engel thront, als

11) Herr Volkmann S. 264. Titi S. 336.

als der sanfteste duldendste, der Menschen zum Muster der Demuth und der Ergebung in den göttlichen Willen aufgestellet wird; wo Ehrgeiz, Selbstgefühl als Fehler gezeichnet werden; wie können da die Künstler darauf verfallen, vollkommene aber dienstbare Geister wie Helden, wie Männer in der Blüthe der Jahre und im ganzen Gefühl ihrer Kräfte zu bilden? Der Ausdruck der Seelenstärke im Weibe ist immer mehr Kraft der Duldung, leidende Kraft, oder, wenn auch würkende, wenigstens Kraft des Augenblicks der Situation, die durch Verzweiflung oder Schwärmerei auch dem Schwächsten eingeflößet wird.

Man muß aber mehr sagen: Ausdruck einer Heldenseele, wenn er nicht zur Carricatur werden soll, ist in allen darstellenden Künsten immer das Schwerste. Wie selten gerathen sie auf dem Theater und im Bilde! Ein Rückblick auf den Apollo im Belvedere, wird meine vorigen Bemerkungen, und auch diese bestätigen.

Noch ein Wort von dem Teufel. Dieser Gegenstand gehört uns Neueren allein: wir konnten hier Schöpfer seyn, und sind es auch geworden. Aber wie? Wir haben ihm nicht allein eine scheußliche, sondern auch lächerliche Bildung gegeben. Die neueren Künstler konnten zwar nicht wie der Dichter entweder ins Gigantische gehen, oder den Abscheu für ein Wesen, das sein Vergnügen im Böses thun findet, durch die Wichtigkeit der Veranlassung, durch das Planmäßige in der Ausführung mildern. Aber wenn sie die Gestalt der guten Geister veredelt hätten, so wären für die schlimmen gemeine Formen übrig geblieben, die mit dem Ausdruck der Stärke und

laurender Bosheit vereinigt, den Begriff des Wesens völlig hätten ausfüllen können.

Man würde Unrecht thun, wenn man die Satyren, die Centauren und andere willkührliche Zusammensetzungen der Alten mit einem Ungeheuer, wie der Teufel bei uns ist, vergleichen wollte. Aber die Art wie die Griechen viele religiöse Ideen der Aegyptier verfeinert haben, könnte zu einem näher liegenden Muster dienen, wie man Geschöpfe des Aberglaubens zum Vortheil angenehmer Eindrücke nutzen soll. Der Kopf eines Carracalla mit vergrelltem scheelen Blicke auf dem stämmigen Rumpfe des ägyptischen Antinous dürfte in Vereinigung mit einigen bezeichnenden Attributen des Pluto (z. E. der bräunlichen Farbe, der zweizackigten Gabel, des sträubigten Haars und Bartes, allenfalls auch mit einem Zusatz von Flügeln schwarzer Nachtvögel) den Begriff des Widersachers Gottes, und des Feindes der Menschen, eben so vollständig versinnlichen, als eine Figur mit Ochsenschwanz, Hörnern, Pferdefuß, und Krallen. [12])

Die Giganten der Alten, die Bestürmer des Himmels, finden wir sie nicht auf einigen ihrer geschnittenen Steine als bloße Menschen von ungewöhnlicher Größe und Stärke vorgestellt! Und wenn ich gleich jene andere Vorstellung zur Nachahmung nicht empfehlen möchte, wo die Giganten als Menschen auf halben Leib mit einem Untertheile von Schlangen gebildet

12) In Guido's Bilde findet man diese Attribute nicht; Aber wie häufig in vielen andern!

bildet sind;[13]) wie viel vortheilhafter für die Kunst ist dennoch selbst diese Zusammensetzung, als die moderne Abbildung unserer Teufel!

Ich kehre zu Guido's Bilde zurück. Die Zeichnung ist nicht ganz fehlerfrei, aber sehr fein. Die Färbung kräftiger und wahrer als in den mehresten Bildern, die ich von diesem Meister kenne. Die Figuren heben sich gut vom Grunde ab, und im Ganzen ist das Licht wohl geleitet.

In der dritten Capelle.

† Der heilige Franciscus in den Armen des Engels von Domenichino: eine schöne Zusammensetzung. Der Grund stellt eine Landschaft vor, die Köpfe sind wohl gewählt, und haben Ausdruck; aber die Farbe fällt, wider die Gewohnheit des Meisters, zu sehr ins Graue.

In der vierten Capelle rechter Hand.

Der heilige Antonius, der einen Todten auferwecket von Andrea Sacchi. Der Gedanke ist nicht übel; Schade! daß in der Ausführung so viel Unbestimmtheit herrscht.

Linker Hand an dem Grabmale des Königs in Polen Johann Sobiesky: Zwei Genii von Rusconi, welche aussehen, als hätte man ihnen, Kälbern gleich, die Haut aufgeblasen.

In

13) Man sehe das Titelkupfer zu dem 2ten Theile der Winkelmannischen G. d. K. Wiener Ed.

In der ersten Capelle vom Altare ab.

Maria mit dem Kinde und dem heiligen Buonaventura, von Andrea Sacchi, mittelmäßig.

In der zweiten.

Die Geburt Christi von Lanfranco, beinahe eine Copie von der berühmten Nacht des Correggio.

In der letzten Capelle.

† Saul der vom Ananias sein Gesicht wieder erhält, unstreitig eins der schönsten Staffeleigemählde, die ich von Pietro da Cortona kenne. Die Anordnung ist gut, die Farbe angenehm, kräftig, und äußerst harmonisch; das Helldunkle sehr gut behandelt; der Grund zeigt eine reiche Architektur. Es wäre zu wünschen, daß der Ausdruck wahrer, und die Zeichnung richtiger seyn möchten.

Auf dem Altare sieht man † die heilige Jungfrau in einer Glorie von Lanfranco. Der Kopf der Heiligen ist lieblicher als ich sie gewöhnlich von diesem Meister kenne. Die Gewänder sind in zu willkührliche Falten geschlagen, aber sie zeigen die swelten und reizenden Contouren sehr gut an. Die Farbe ist zu grau, man kann inzwischen dies Bild unter die vorzüglichen des Lanfranco setzen.

Im Chore.

Ein heiliger Franciscus von Muziano.[14])

14) Dieser Franciscus, der die Nägelmale empfängt, hängt nicht, wie Hr. Volkmann und Titi schreiben,

Kirche bei dem Archiginnasio della Sapienza. [15])

Auf dem Hauptaltare.

St. Yvo, der als Advocat der Armen ihre Memoriale empfängt, von Pietro da Cortona. Da der Raum zu hoch war, um durch dies Sujet gefüllt zu werden, so hat der Künstler eine Decke bis auf die Hälfte des Gemähldes herabfallen lassen, und darauf den Christ in einer Glorie vorgestellt, dem ein Heiliger ein Buch überreicht.

Dieser Einfall, ein Gemählde im Gemählde anzubringen, scheint mir unter der Bedingung glücklich zu seyn, daß er den Ausdruck der Haupthandlung unterstütze, und daß das Nebengemählde dem Hauptgemählde hinreichend untergeordnet sey, um der mahlerischen Würkung keinen Schaden zu thun. Alsdann wird das Gemählde im Gemählde zur Tragödie des Herzogs in der Tragödie Hamlets. Allein hier ist die bemahlte Decke viel kräftiger gehalten, als der würkliche Auftritt, dessen Beiwerk jene ausmacht, und überher theilt sie das Gemählde in zwei Theile. Die Zeichnung ist unrichtig, und die Farbe ohne Harmonie: Oben zu roth, unten zu grau.

Kirche

in der zweiten Capelle rechter Hand. Im Chore findet man die vom erstern S. 269. angeführten Bilder von Carravaggio, Tizian und Guido nicht. Es hängen dort einige Gemählde, aber sie sind mittelmäßig, und gutentheils Copien.

15) Hr. Volkmann S. 474. Beim Titi kann ich diese Kirche nicht finden.

Kirche de' S. Apoſtoli. [16])

Sie enthielt zu meiner Zeit nichts Merkwürdiges an Kunſtwerken. [17]) Bald aber wird

Das Grabmal Clemens des XIV. von der Hand eines jungen geſchickten Künſtlers Canova, eines Venetianers, den ich ſchon mehrere Male mit Ruhm genannt habe, da es hier ſeinen Platz finden ſoll, die Aufmerkſamkeit künftiger Reiſenden zu reizen im Stande ſeyn.

Kirche S. Bibiana. [18])

† Die Statue der heiligen Bibiana iſt eins der beſten Werke des Bernini. In der Hand hält ſie einen Palmzweig, und nicht eine Schüſſel, wie Hr. Volkmann irrig ſchreibt. Auch iſt es unrichtig, was ich mich erinnere, beim Winkelmann gefunden zu haben, daß die Heilige einen Gürtel über den Mantel trage. Wenn man genau darauf achtet, ſo ſind es dreierlei Kleidungsſtücke, welche ſie träget: ein Hemd oder Unterkleid, ein Mäntelchen auf halben Leib mit Stickerei, und noch einen großen Mantel darüber.

Santa Bibiana von Bernini.

Das Hauptverdienſt dieſes Werkes iſt die mechaniſche Behandlung des Marmors. Der Fleiß iſt

16) Hr. Volkmann S. 301. Titi S. 313.
17) Hr. Volkmann führt ein antikes Basrelief an, welches ich überſehen habe.
18) Hr. D. Volkmann S. 214. Titi S. 228.

bis zu den geringſten Beiwerken verſchwendet. Die Stellung iſt zwar weniger gezwungen als in den übrigen Werken des Bernini, es fehlt ihr aber immer noch ſehr viel, um natürlich zu ſeyn. Die ſüßlich lächelnde Mine des Kopfs misfällt auf die Länge. Das Fleiſch ſcheint wahres Wachs zu ſeyn. Das Gewand iſt in zu viele kleine Falten getheilet, und zeigt das Nackende nicht hinreichend an.

Stil des Bernini und ſeiner Nachfolger.

Der Cavaliere Giovanni Laurentio Bernini, der von 1598 bis 1680. lebte, ward von der Wuth in Stein zu mahlen, zu gleicher Zeit mit dem Algardi ergriffen. Aber er begnügte ſich nicht wie dieſer, der ernſten Manier der Carracci und ihrer Schüler treu zu bleiben; er verfiel auf die falſche Manier des Pietro da Cortona, und was ſchlimmer war, zuletzt in die Manier des Rubens. Die große Fertigkeit die dieſer Künſtler in der Behandlung des Marmors hatte, welcher würklich unter ſeinem Meiſſel zu Wachs wurde, hat ihn wahrſcheinlich zu den ausſchweifenden Irrthümern verführt, in die er verfallen iſt. Michael Angelo vergaß, daß der menſchliche Körper mit Fleiſch und Haut bedeckt iſt: Bernini vergaß, daß das Fleiſch ohne elaſtiſche Muskeln und Knochen, die zum Halt dienen, zum Schlauch, und die Haut zur Porcellainglaſur wird. Niedrige, ja! kindiſche Gedanken, oft unedler immer gezierter Ausdruck, häufige Incorrektionen, ſchlaffe Formen, nach Art der Figuren des Rubens, Gewänder in kleine Falten gekniffen, oder in große geworfen, die das Nackende gar nicht anzeigen, endlich verſchwendeter Fleiß an Nebenwerke, ſind die Hauptunterſcheidungszeichen dieſes Meiſters, als Fehler. Ein gewiſſer Schwung

in

in der Erfindung, Treue in der Nachahmung individueller Geſichtsbildungen, und eine vortreffliche Behandlung des Marmors ſind hingegen Vorzüge, denen der Liebhaber in den Werken des Bernini Gerechtigkeit wiederfahren laſſen wird. [19])

Unter dem großen Altar, ein Sarcophag aus orientaliſchem Alabaſter.

Man ſieht hier Mahlereien von Pietro da Cortona. Sie haben ſtark gelitten. So viel man noch urtheilen kann, fehlen ihnen nicht die gewöhnlichen Vorzüge und Fehler des Meiſters.

* * *

Kirche S. Caecilia in Traſtevere. [20])

In dem Hofe ſteht eine vortreffliche Vaſe mit ſehr ſchön gearbeiteten Griffen. Sie iſt antik und ſehr groß. Aus derſelben heraus iſt ein Lorbeerbaum gewachſen. [21])

Inwendig in der Kirche ſieht man † eine Statue der heiligen Cäcilia, in der Lage wie ſie im Grabe gefunden worden, von Stefano Maderno. [22]) Der Gedanke, den Kopf zu verhüllen,

Santa Cäcilia von Stefano Maderno.

19) Eine ſehr intereſſante Lebensbeſchreibung von dieſem Meiſter liefert Mellizia Memorie degli Architetti. Parma 1781. T. II. p. 221.

20) Hr. D. Volkmann S. 657. Titi S. 53.

21) Hr. Volkmann hat unrecht, dieſe Vaſe, Prachtgefäß, für eine Begräbnißurne auszugeben, wozu ſie niemals gedient zu haben ſcheint.

22) Nicht von Carlo Maderno, wie Hr. Volkmann ſchreibt. Dieſer war Baumeiſter. Stefano arbeitete im Stil des Bernini.

hüllen, ist unglücklich. Sonst ist die liegende Stellung sehr natürlich: und dieser Vorzug giebt ihr auch einen Anspruch auf die Achtung der Kenner.

* * *

Kirche S. Carlo ai Catinari.[23])

Auf dem Hauptaltar.

Die Procession des heil. Carls während der Pestzeit in Mailand, von Pietro da Cortona, ist mittelmäßig und schlecht erhalten.

Von einem Gemählde des Guido hinter dem Altare, welches den heiligen Carl bis auf den halben Leib vorstellen soll, sieht man beinahe nichts, da der Ort schlecht erleuchtet ist.

Der Tod der heil. Anna von A. Sacchi.

† Der Tod der heil. Anna von Andrea Sacchi, ist ein sehr berühmtes Gemählde in Rom, welches aber meiner Einsicht nach keinesweges seinen Ruhm stehet. Die heil. Anna liegt sterbend im Bette, der heil. Joachim soll im Schmerz versunken seyn, die Madonna bringt das Kind Jesus zu ihrer Mutter, der heil. Joseph steht zur Seite der Kranken, einige andere Personen nehmen einen etwas entferntern Antheil an der Handlung. Kurz! der Mahler scheint den Augenblick zur Darstellung gewählt zu haben, in dem die heilige Anna von demjenigen was ihr hiernieden theuer war, den letzten Abschied nimmt. Diese Wahl ist in Rücksicht auf Ausdruck gar nicht unglücklich, nur müßte die Ausführung besser seyn. Der heil. Joachim sieht wie ein

23) Hr. D. Volkmann S. 432. Titi S. 96.

ein Kalb aus, dem man die Gurgel abſchneidet. Die heil. Jungfrau iſt ganz gleichgültig, und eben ſo unbedeutend ſind die übrigen Figuren. Die Zeichnung iſt incorrekt, die Färbung falſch. Hingegen diejenigen Theile der Mahlerei, in denen Andrea Sacchi ſeine größte Stärke beſaß, die Anordnung, die Vertheilung heller und dunkler Partien in Rückſicht auf mahleriſche Würkung, die Harmonie der Farben und der Ton, ſind auch hier vortrefflich.

Die vier Cardinaltugenden von Domenichino.

Oben an den Pfeilern unter der Kuppel hat Domenichino † vier Cardinaltugenden, die Klugheit, die Stärke, die Mäſſigkeit und Gerechtigkeit, auf naſſen Kalk gemahlt.

Unter jeder dieſer vier Tugenden ſieht man noch eine andere Figur, die in geſelliger Beziehung mit der Eigenſchaft ſtehen ſoll, deren Abſtraktum über ihr abgebildet worden, z. E. Milde bei Gerechtigkeit.

Dieſe Mahlereien zeigen die ſchönſten Frauensköpfe in Rückſicht auf Uebereinſtimmung der Züge und den Ausdruck des ſittſamen Reizes und ruhiger Liebenswürdigkeit, die mir in der neueren Kunſt vorgekommen ſind. Die Gerechtigkeit nebſt der unter ihr liegenden weiblichen Figur, welche Milch aus ihrer Bruſt drückt, und die Milde vorſtellen ſoll, haben einen Eindruck auf mich gemacht, den ich von keiner einzelnen Figur in Ruhe (oder nach meiner gewagten Claſſification, von keiner ſichtbaren Beſchreibung der Geſtalt,) in einem Gemählde der Neueren erfahren habe. Es liegt in dieſen edlen Formen der unverkennbare Ausdruck einer ſchönen Seele, einer Liebenswürdigkeit des Herzens, die keine Bewegung zu ma-

chen braucht, um ihren Beſchauern reizend zu erſcheinen. Domenichino ſcheint den Ausſpruch jenes Alten gerechtfertiget zu haben: daß, wenn die Tugend verkörpert erſchiene, die ganze Welt ſie lieben würde. Selbſt der eifrigſte Verehrer des Alterthums, deſſen Auge durch den Anblick ihrer Meiſterſtücke verwöhnt iſt, wird durch Geſichtsbildungen, die ſo ſehr in ihrem Geiſte gedacht ſind, in dieſem Stücke ſeine Forderungen an die neuere Kunſt ausgefüllt finden, und ſie dienen zum Beweiſe, daß es eben ſo ſehr an dem Mangel innerer Fähigkeiten, als an dem Widerſtreben äußerer Verhältniſſe liegt, wenn der moderne Bildhauer ſeinem früheren Vorgänger in der Bildung ſchöner weiblicher Köpfe nicht gleich gekommen iſt.

Die Farbe iſt dem Charakter des Geſchlechts angemeſſen, und für eine Freſkomahlerei ziemlich kräftig; die Gewänder könnten beſſer ſeyn.

Die Mahlereien des Lanfranco in dieſer Kirche zeigen das Talent dieſes Meiſters, die Fläche, die ſie ausfüllen ſoll, auf eine gute Art zu bedecken: das iſt ſein Charakter, das iſt ſein Verdienſt.

In der Sacriſtei, das Bildniß des heil. Carls von Pietro da Cortona, von kräftigerer Färbung und beſtimmterer Zeichnung, als ſie ſonſt dieſem Meiſter gewöhnlich ſind.

* * *

Kirche S. Carlo al Corſo. [24])

Auf dem Hauptaltare die Jungfrau Maria, welche den heil. Carlo ihrem Sohne vorſtellet, von

24) Hr. D. Volkmann S. 358. Titi S. 371.

von Carlo Maratti. Ein sehr schwaches Bild, welches dadurch noch mehr an Würkung verliert, daß es in einem sehr schlechten Lichte gesehen wird. Die mahlerische Anordnung ist das Beste darin.

Das Gemählde des Mola, welches den heil. Barnabas, wie er das Evangelium prediget, vorstellt, hat gleichfalls kein anderes Verdienst, als das einer guten Gruppirung. Die Farbe hat sehr nachgeschwärzt.

* * *

Kirche S. Carlo alle quatro fontane. [25])

Eine Verkündigung und die heilige Dreieinigkeit auf dem Hauptaltare sind, von Mignard, grau und schwach gemahlt.

Eine Madonna mit dem Kinde und einem Engel mit Passionsinstrumenten, von Romanelli.

* * *

Kirche S. Catarina di Siena. [26])

Die Communion der heil. Magdalena von Benedetto Lutto. Die Zeichnung ist incorrekt, der Ausdruck manierirt, die Farbe weinhefenartig.

* * *

Kirche S. Cosimo e Damiano, [27])

Titi ist in der Anzeige der Gemählde umständlicher als Hr. Dr. Volkmann.

Was

25) Hr. D. Volkmann S. 244. Titi S. 300.
26) Hr. D. Volkmann S. 233. Titi S. 275.
27) Hr. D. Volkmann S. 558. Titi S. 302.

Was mir am meiſten aufgefallen iſt, ſind Moſaiken aus den Zeiten der erſten Chriſtenheit. Ich mag die Empfindungen nicht beſchreiben, die bei ihrem Anblick in mir rege geworden ſind. Die zwölf Apoſtel ſind hier unter den Symbolen von zwölf Lämmern abgebildet! Ich glaube, ich darf nichts weiter hinzuſetzen.

* * *

Kirche Sta Croce in Geruſalemme. [28])

Der Plafond iſt von Corrado. Bunt, nach der Palette ausgedacht, und bloßer Schimmer.

In dem Kloſter wird man ein ſehr berühmtes Gemählde von Carlo Maratti finden. Titi nennt es, Sciſma di Pietro Leone; ich ſelbſt habe vergeſſen das Sujet aufzuzeichnen.

Ferner einige Gemählde von Rubens, aus ſeiner erſten Zeit. Sie ſtellen die Geiſſelung und die Kreuzigung Chriſti vor. Man findet einige gute Partien und Ausdruck darin. In der Färbung und im Helldunkeln ähnelt er dem Guercino, oder wenn man lieber will, dem Carravaggio.

* * *

Kirche S. Domenico e Siſto. [29])

In der erſten vom Bernini angegebenen Capelle ein noli me tangere, Gruppe der Magdalena, die den Chriſt berühren will, von Raggi: unbedeutend ſowohl in Rückſicht des Ausdrucks als der Zeich-

28) Hr. Volkmann S. 207. Titi S. 223.

29) Hr. Volkmann S. 232. Titi S. 273.

Zeichnung. Selbſt die mechaniſche Behandlung iſt nicht ſonderlich.

Maria, die einer Nonne einen Roſenkranz giebt, von Romanelli. In der Stellung und in dem Luxuriöſen der Formen hat dieſe Figur viel vom Stil des Pietro da Cortona: aber das Verblaſene der Umriſſe, der Schwung von Originalität, und die Harmonie der Farben, welche uns mit der conventionellen Manier des letzten Meiſters verſöhnen, fehlen hier.

Drei heilige Frauen, die einem Mönche das Bildniß des heil. Domenicus bringen, von Mola: grau und hart.

Kirche S. Euſebio. [30])

Nicht hier, ſondern in S. Lorenzo muß man das Capital mit dem Froſche und der Eidexe ſuchen, deſſen H. Volkmann erwähnt.

Das Merkwürdigſte in dieſer Kirche iſt † ein Plafond von Mengs, welcher die Himmelfahrt des heil. Euſebius vorſtellt. Plafond von Mengs.

Der Grund des Gemählbes iſt die Luft, wie man ſie bei durchgebrochener Decke der Kirche ſehen würde. Hier wird der Heilige von einer Gruppe von Engeln durch eine Glorie von andern Engeln durch, in die oberſten Regionen des Himmels getragen. Dies iſt der Gedanke.

Der Mahler hat den Standpunkt für den Beſchauer an der Thür der Kirche angenommen: Mithin erſcheinen die Engel, welche der Thür zunächſt befind-

30) Hr. D. Volkmann S. 215. Titi S. 227.

befindlich sind, größer als diejenigen, welche dem Altare in der Länge des Bildes die nächsten sind, der Heilige in der Mitte aber nebst denen ihn tragenden Engeln am allergrößten, um anzuzeigen, daß sie von einer untern uns näheren Region zu einer höheren aufsteigen.

Diese Bestimmung des Standpunktes widerspricht aber der Natur der Sache, und der Gewohnheit des Betrachters. Man wirft bei dem Eintritte in ein Gebäude nicht zuerst den Blick in die Höhe, sondern um sich herum. Gegen dem, daß man damit fertig geworden ist, und nun auch nach der Decoration der Decke sieht, ist man in die Mitte des Gebäudes, mithin auch des Plafonds gekommen, und nun findet man die Perspektiv falsch. Freilich konnte der Mahler aus einem andern Gesichtspunkte das Emporsteigen des Heiligen über die Engel auf gleicher Sphäre hin nicht wohl sinnlich machen; aber so hätte er es unsinnlich lassen sollen.

Die Gruppe des Heiligen ist schön gedacht, nur der Kopf der Hauptfigur ist nicht edel genung, auch scheint das weiße Gewand der Carnation Schaden zu thun, und die Hand fehlerhaft gezeichnet zu seyn. Hingegen sind unter den Engeln verschiedene, die nichts zu wünschen übrig lassen: welche die ganze Lieblichkeit der Engel des Correggio mit den richtigern Contouren eines Genius der Antike verbinden.

Um bei der Beurtheilung des Colorits mit Billigkeit zu verfahren, muß man wissen, wie dies Gemählde verfertiget ist. Mengs wünschte sich durch ein Gemählde al Fresco bekannt zu machen. Er erbot sich gegen einen sehr geringen Preis, der ihn

nur

nur der Koſten wegen ſchadlos halten könnte, dieſen Plafond zu mahlen. Es ward ihm zugeſtanden: allein er hatte noch nie al Freſco gemahlt, und verſtand daher nichts von der Behandlung dieſer Art von Mahlerei. Sein Schwager Maron gab ihm darin den erſten Unterricht, und um die Anwendung mit der Lehre zu verbinden, legte dieſer einige Figuren nach den Zeichnungen des Mengs mit Farbe an. Dies iſt der einzige Antheil, den Maron an dieſem Werke hat, das Uebrige iſt ganz von der Hand des Mengs. Wie unter ſolchen Umſtänden die Färbung ſo gut habe gerathen können, bleibt zu bewundern. Inzwiſchen ſieht man auch deutlich, wie während der Arbeit ſeine Hand an Fertigkeit zugenommen hat. Die unterſte Gruppe nach der Thür zu iſt falſch an Färbung, und fällt ins Rothe und Grünliche. Die zweite iſt ſchon beſſer gerathen, und die dritte iſt ſo kräftig und warm colorirt, daß ſie einem Oelgemählde nichts nachgiebt. Aber eben dieſe Verſchiedenheit zerſtört die Harmonie des Ganzen. Der Himmel iſt übrigens ſehr duftig gehalten.

Man ſieht in dieſer Kirche ein Paar Gemählde von Solmiena, die ich anführe, weil ſie von dieſem Meiſter in Rom ſelten ſind.

* * *

Kirche S. Franceſco a Ripa. [31])

Die Statue der ſterbenden heil. Albertoni iſt von Bernini. Dem Ausdrucke nach zu urtheilen, ſcheint ſie an heftigem Bauchgrimmen zu leiden. Sie reißt

31) Hr. D. Volkmann S. 661. Titi S. 47.

reißt den Mund auf und verdreht die Augen. Ihre Finger sind wie Spindeln gestaltet. Die Gewänder von schlechtem Geschmack. Bernini, der immer in der Sculptur mahlen wollte, hat wenigstens den Vortheil daraus gezogen, daß er seine Statue vortrefflich zu stellen wußte. Die unsrige steht in einem vortheilhaften Lichte.

Das Bild der heil. Maria, welche der heil. Anna das Kind Jesus übergiebt, von Baciccio, hat viel von der Manier des Pietro da Cortona; aber es ist incorrekter gezeichnet, und nicht so leicht behandelt.

Pietà von Annibale Carraccio.

† Die Mutter Gottes bei dem Leichnam Christi, von Annibale Carraccio. Winkelmann führt aus diesem Gemählde die Figur Christi, als Muster einer edlen, dem Begriff des Gottmenschen angemessenen Gestalt an. [32])

Die Anordnung dieses Bildes ist sehr gut. Der Leichnam Christi ruhet nur auf halben Leib an den Knien der Madonna, welches mir viel natürlicher scheinet, als sie mit dem ganzen Gewicht eines todten Körpers erdrücken zu lassen. Auf der einen Seite steht die heil. Magdalena, und auf der andern der heil. Franciscus. Zwei Engel zeigen die Wunden des Heilands. Man sieht, daß unsere Composition ganz verschieden von den Wiederholungen dieses Sujets zu Capo di Monte und im Pallast Doria ist.

Der Ausdruck in den Köpfen ist sehr wahr und sehr edel. Dasselbe kann man von den Stellungen überhaupt sagen, und von der der heil. Magdalena noch besonders, daß sie reizend ist.

Die

32) S. d. K. S. 297.

Die Zeichnung ist vortrefflich, nur scheinen die Gewänder, vorzüglich das der heil. Magdalena, etwas trocken. Der Farbe fehlt es an Harmonie: sie ist vortrefflich in der heil. Magdalena, und sehr schlecht in dem heil. Franciscus. Ueberhaupt scheint diese Figur nicht die beste zu seyn. Schade, daß man das Bild in keinem bessern Lichte siehet!

Das antike Basrelief an dem Grabmale der Laura Mattei, welches Herr D. Volkmann anführt, habe ich hier nicht finden können. Dagegen sind zwei andere Grabmäler, das eine von einem Herzog von Zaccarolli, das andere von einer Person aus dem Hause Pallavicini, hier befindlich, an denen Figuren mit reizenden Gesichtsbildungen stehen.

* * *

Kirche il Gesù [33]).

† Die Religion, welche die Ketzereien unter der Gestalt eines Mannes und eines Weibes zu Boden schleudert, von le Gros.

Die Composition ist voller Feuer und die Gruppe gut geordnet, aber die Ausführung des Details scheint mir weniger Verdienst zu haben. Die Figur der Religion ist ohne wahren Ausdruck und ohne Schönheit. Die Stellung ist gezwungen. Der alte Mann zu ihren Füßen ist eine wahre Carricatur und das alte Weib ekelhaft; inzwischen das Muskelnspiel am Rücken des Alten ist leicht und natürlich, und die Gewänder sind gut geworfen.

† Die

33) Hr. D. Volkmann S. 497: Titi S. 172.

† Die Religion vertilgt die heidnische Abgötterei und der König von Bungo in Japan nimmt die christliche Religion an: eine Gruppe von Theodon. Die Zusammensetzung ist nicht übel, und die Figur der Religion hat einen ziemlich edeln Ausdruck.

In dem Paradiese des Bassano sind schöne Köpfe.

Das Bild des heil. Ignatius von Carlo Maratti hat sehr nachgeschwärzt.

Die Beschneidung Christi auf dem Hauptaltare von Muziano hat schöne Gewänder, und ist im großen Stile gezeichnet.

Der heil. Franciscus Xaverius von Annibale Carraccio hängt zu schlecht, als daß man darüber urtheilen könnte.

Titi redet von einem Ecce homo von Guido Reni, als in der Sacristei befindlich. Herr D. Volkmann führt dieses Bild gleichfalls an. Es ist aber nicht mehr daselbst anzutreffen.

Kirche S. Giacomo degli Incurabili. [34])

Man sieht hier ein großes Basrelief von le Gros, welches den heil. Franciscus auf den Wolken vorstellet, wie er ein Marienbild um Genesung der unter ihm befindlichen Kranken anflehet. Die Anordnung ist daran zu loben.

Kirche

34) Hr. D. Volkmann S. 386. Titi S. 384.

* * *

Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli [35]).

In der Capelle des heil. Diego, ist das Altarblatt von Annibale Carraccio. Der heil. Franciscus segnet den jungen Diego ein, oben der Christ unter vielen Engeln.

Dies Bild, welches man für eins der letzten des Annibale Carraccio hält, gehört nicht zu seinen schönsten. Die Zeichnung hat nicht einmal die diesem Meister gewöhnliche Correktion. Zum Beweise mögen die Hände des heil. Franciscus dienen. Inzwischen ist der junge Diego eine schöne Figur. Hingegen sind die Gewänder wieder sehr willkührlich geworfen, und die Farbe des Ganzen ist unangenehm.

In den Verzierungen des Altars sieht man noch, den heil. Petrus und Paulus nebst andern Mahlereien, welche von der Hand des Annibale seyn sollen. Diese Gemählde sind alle in Oel.

Zu den Frescomahlereien soll Annibale blos die Zeichnungen verfertiget haben. Sie sind gewaltig verdorben.

Gott der Vater in der Kuppel scheint von Albano ausgeführt zu seyn.

Zur rechten Hand in der nämlichen Capelle: St. Ivo, der einen Kranken mit dem Oele aus der Lampe heilet, von Domenichino, der dieses Sujet öfterer behandelt hat. Die ausdrucksvollen Köpfe und Stellungen sind dieses Meisters würdig; doch möchte ich den erschrockenen Mann auf dem Vorgrunde tadeln. Er ist eine wahre Carricatur.

35) Hr. D. Volkmann S. 471. Titi S. 143.

An dem Grabmale des Prälaten Montoja sieht man einen Kopf von der Hand des Bernini.

Eben dieser Künstler hat in der Sacristei einen mit Blumen bekränzten Weiberkopf mit dem Ausdrucke lachender Frölichkeit, und einen Mannskopf mit aufgesperrtem Maule und vorgestreckter Zunge gebildet. Man will darin die Vorstellungen eines Seligen und eines Verdammten erkennen. Sie sind sehr manierirt, aber von vortrefflicher Behandlung.

Man zeigt hier außerdem ein Basrelief, welches die Taufe Christi vorstellet, und gleichfalls dem Bernini beigelegt wird.

Die Statue des heil. Jacobs von Sansovino ist eine sehr vernünftig componirte Figur. Die Gewänder sind im Stil des Albert Dürer gekniffen, und hart anliegend, aber die Ausführung ist vortrefflich.

* * *

Kirche S. Giovanni Colabita [36]).

Das mittlere Gewölbe ist von Corrado gemahlet, von dem man noch mehrere Mahlereien in dieser Kirche antrifft.

Wer noch mehr von dieser Flächen-Schminke wissen will, den verweise ich auf Herrn D. Volkmanns Anmerkungen über diese Kirche. Ich unterschreibe sein darüber gefälltes Urtheil.

Das Gemählde des Lenardi, worin dieser Meister die Seelen im Fegefeuer gebildet hat, welche

zu

36) Hr. D. Volkmann S. 572. Titi S. 60.

zu ihrer Erfrischung von einem Engel mit Wasser besprenget werden, ist allerdings ein sehr lächerlicher Einfall.

* * *

Kirche S. Giovanni Evangelista e S. Petronio. [37])

Diese Kirche scheint von Hrn. D. Volkmann ganz ausgelassen zu seyn. Sie liegt zwischen dem Pallast Spada und Farnese.

† Auf dem Hauptaltar ein Gemählde von Domenichino. Es stellt eine Madonna mit dem Kinde Jesus, und in der Höhe eine Glorie von Engeln vor, deren einige musicalische Instrumente halten: Unten sieht man den heil. Johannes und den heil. Petronius. Weder Erfindung noch Anordnung sind zu loben, aber das Detail ist hin und wieder vortrefflich. Der Kopf der Madonna hat viel Aehnliches mit den Köpfen des Guido. Unter den Engeln rund herum haben einige einen Reiz, der sie des Pinsels des Correggio würdig machen würde, und die Halbschatten sind äußerst zart behandelt. Der heil. Johannes ist eine schöne Figur, die der Vorstellung im Pallast Giustiniani von eben demselben Meister ähnelt.

Das Bild hat im Ganzen sehr gelitten, behält aber noch hin und wieder eine schöne Färbung. Die Gewänder sind nicht gut.

Man trägt sich mit der Nachricht, daß Mengs den Auftrag gehabt habe, dieses Bild um 30000

37) Titi S. 105.

Scudi für die Gallerie zu Dresden zu erstehen, daß aber aus dem Handel nichts geworden sey, weil man die Summe zu gering gefunden habe.

* * *

Kirche S. Giovanni de i Fiorentini.[38])

Auf dem Altare der Capelle Nerli sieht man den heil. Cosmus und den heil. Damianus auf dem Scheiterhaufen, welche durch die Erscheinung einiger Engel von den Flammen gerettet werden: ein abentheuerliches Werk des Salvator Rosa. Zwei an der einen Seite hervorragende Beine sehen wie abgehauen aus. Nach der Idee des Künstlers soll man sich den Körper ausser dem Rahmen hinzu denken. Das Beste an dem Bilde ist die Behandlung.

Das Grabmal des Prälaten Corsini hat Algardi, und das des Prälaten Acciajoli, Ercole Ferrata verfertiget.

Von den Mahlereien einiger Florentiner will ich nicht reden. Man kennt bereits das unbedeutend Gezogene ihrer Physiognomien, und das Verdrehete ihrer Stellungen.

Grabmal des Marchese Capponi, von M. A. Slodz.

† Das Grabmal des Marchese Capponi von Michael Angelo Slodz, scheint mir eins der edelsten Monumente in Rom zu seyn. Eine weibliche Figur lehnt sich auf einen Sarcophag, auf dessen Deckel zwei Genii das Bildniß des Marchese halten, und betrachtet dasselbe mit traurigem Blicke. Zu ihren

38) Hr. D. Volkmann S. 390. Titi S. 422.

ihren Füßen liegt ein Lamm auf einem Buche. Der Künstler hat dadurch, wie mich dünkt, die bescheidene Gelehrsamkeit des Verstorbenen sehr glücklich angedeutet. [39]) Die weibliche Figur ist reizend gedacht, und die Gewänder haben nicht den unnatürlichen Faltenschlag des neuern Kirchenstils. Inzwischen würde man doch wünschen, daß sie die Umrisse des Körpers ein wenig genauer bezeichneten.

* * *

Kirche S. Giovanni Battista nel fonte Laterano, oder Battisterio di S. Giovanni di Laterano. [40])

Das Taufgefäß von Porphyr hat die Form eines antiken Sarcophags. Es stehen aber nicht die Statuen des Pabsts Sylvester und Constantins darauf, wie Hr. D. Volkmann schreibt, sondern es ist blos mit einigen Basreliefs aus Bronze geziert, welche neu scheinen.

39) Vielleicht dürfte eine von diesem Monumente abgestrahirte Allegorie eines Adlers, der sich von einem Symbuche aufschwingt, an dem Grabmale, — nicht bol an einem an der Ehrensäule, — welches man unserm großen Leibnitz setzen könnte, nicht unglücklich gewählt seyn, Der weit umfassende Scharfblick des Adlers kann in der Zusammenstellung mit dem Buche, und der Figur des Philosophen, nicht leicht einer Misdeutung oder Unverständlichkeit unterworfen seyn: und wie sehr würde das Werk als Gruppe dabei gewinnen!

Vorschlag zu den Grabmale. unserm Leibnitz künftig zu errichten-

40) Hr. D. Volkmann S. 192. Titi S. 209.

Die Gemählde in der Kuppel sind von Andrea Sacchi. Sie stellen nicht blos Sujets aus dem Leben der Maria, sondern auch andere heilige Geschichten des neuen Testaments, vorzüglich aus dem Leben Johannes des Täufers, vor. Sie haben das Verdienst einer guten mahlerischen Anordnung, ein Vorzug der diesem Meister eigen ist. Uebrigens gehören sie nicht unter seine besten Sachen.

Unten in der Capelle sieht man an den Wänden mehrere Gemählde von Gimininiani, Caniassei und Carlo Maratti. Die Zerstörung des Götzendienstes von Carlo Maratti wird für das Beste gehalten. Es ist aber sehr beschädigt, und so viel man noch urtheilen kann, ist der Ausdruck übertrieben und doch kalt gewesen.

In der Nebencapelle, die dem heiligen Johannes dem Täufer gewidmet ist, findet man auf dem Altare die Figur dieses Heiligen von Donatello.

In der Capelle Johannes des Evangelisten aber, eine Statue in Bronze nach dem Modelle des Giov. Batista della Porta.

* * *

Kirche S. Giovanni di Laterano. [41])

In der vordern Halle sind einige mittelmäßige Basreliefs von Bracci befindlich.

Hier sieht man auch die antike Statue Constantins des Großen, die jedoch mehr des Alters, als der Schönheit wegen merkwürdig ist.

In

41) Hr. D. Volkmann S. 294. Titi S. 210.

In der Kirche selbst findet man eine Menge Mahlereien von älteren und neueren Römischen und Venetianischen Meistern. Sie sind von geringem Werthe. Titi hat sie sehr sorgfältig angegeben.

Das beste darunter ist die Himmelfahrt Christi von Cavaliere d' Arpino über dem Altare des heiligen Sacraments.

In den Nischen stehen: die Statuen der zwölf Apostel. Sie sind colossalisch.

Der heil. Petrus ist von Monnot.
Der heil. Paul von demselben.
Der heil. Andreas von Rusconi.
Der heil. Jacob von demselben.
Der heil. Johannes von demselben.
Der heil. Thomas von le Gros.
Der heil. Jacob der jüngere von Angelo de' Rossi.
Der heil. Philipp, von Joseph Mazzuoli.
Der heil. Bartholomäus von le Gros.
Der heil. Matthäus von Rusconi.
Der heil. Simeon von Moratti.
Der heil. Taddeus von Ottoni.

Diese Figuren können besonders dazu dienen, uns mit dem Kirchenstile bekannt zu machen. Sie gehören unter die besten dieser Art.

Ich habe bereits oben die Kennzeichen dieses Stils angegeben, und beziehe mich darauf. Man kann sagen, daß die ebengenannten Meister den Stil des Algardi in der Zeichnung mit dem des Bernini in der Behandlung des Fleisches und der Gewänder zu vereinigen gesucht haben. Sie copirten übrigens

die Natur. Ihre Werke ſtehen auf der ſeligen Stufe der Mittelmäßigkeit, die durch keine ausgezeichnete Vorzüge und Fehler das Auge beſonders anzieht oder beleidigt.

In der Sacriſtei findet ſich eine Verkündigung Mariä von Venuſti nach der Zeichnung des Michael Angelo Buonarotti.

Schönes Grabmal des Pabſtes Clemens des 12ten aus dem Hauſe Corſini.

† Die Capelle des Hauſes Corſini, worin das Grabmal des Pabſtes Clemens des XII. aus dieſem Hauſe befindlich iſt, iſt die ſchönſte Partie in dieſer Kirche. Dies Grabmal iſt unſtreitig eines der ſchönſten Monumente, die in neuerer Zeit errichtet ſind. Die Urne in der die Gebeine des Pabſtes ruhen, und die ehemals das Behältniß der Gebeine des Agrippa geweſen ſeyn ſoll, weil ſie unter der Halle des Pantheons ſtand, iſt von ſchönſter Form, und ſehr fleißig bis auf die geringſten Zierrathen ausgeführt. Die Statue des Pabſtes aus Bronze nach Maini hat viel Gutes. Rund umher ſtehen mehrere Statuen im Stil des Bernini. Die beſte iſt die Mäßigkeit von Filippo Valle.

Das Altargemählde iſt ein berühmtes Moſaik von Chriſtofani nach dem ſchönen Originale des Guido Reni im Pallaſt Barberini. Es ſtellet den heil. Corſini vor, und iſt ſo gut, als ein Moſaik ſeyn kann.

Man trifft in dieſer Kirche auch das Monument des Cardinals Caſanata von le Gros an. Es iſt von guter Erfindung, aber von kleinlichem Geſchmacke in der Ausführung, und manierirt.

Ich bemerke zuletzt, daß die ſogenannten Sellae Stercorariae hier nicht mehr befindlich ſind, und daß

daß der große porphyrne Sarg der heil. Helena nach dem Muſeo Clementino gebracht iſt.

Capelle: Triclinium Leonis III. [42])

Hier findet ſich ein Moſaik, welches Chriſtum unter den zwölf Apoſteln vorſtellt. Die von Benedikt dem XIV. hinzugefügte Innſchrift zeigt, daß es nur die Copie nach einem ganz verdorbenen alten Moſaik ſey.

* * *

Kirche S. Girolamo della Carità. [43])

† Die letzte Communion des heil. Hieronymus von Domenichino. Eins der Hauptgemählde in Rom.

Die letzte Communion des heil. Hieronymus von Domenichino.

Man hat behauptet, daß der Meiſter den Gedanken ſeines Gemählds vom Agoſtino Carraccio [44]) entlehnt habe, der daſſelbe Süjet in der Karthauſe zu Bologna behandelt hat. Die Sache iſt an ſich nicht zu leugnen: die erſte Veranlaſſung zu Erfindung des Ganzen und einiger Details hat Domenichino ſeinem Vorgänger zu danken; aber er hat auch viel darin verändert, und es frägt ſich, mit welchem Glücke?

Unſtreitig iſt der Heilige in dem Gemählde des Agoſtino edler gedacht. Er faltet die Hände über die Bruſt, und dieſe Gebärde ſowohl als ſeine Mine zeigen die andächtige Innbrunſt, mit der er das letzte Liebesmahl zu empfangen bereit iſt. Hingegen in dem

42) Hr. D. Volkmann S. 205.
43) Hr. D. Volkmann S. 438. Titi S. 116.
44) Hr. D. Volkmann ſchreibt irrig Annibale Carraccio.

dem Gemählde des Domenichino ist er ein bloßer Sterbender, der kaum so viel Kräfte übrig hat, sich zu dieser heiligen Handlung von den Umstehenden schleppen zu lassen.

Aber dies abgerechnet, hat auch das Gemählde des Domenichino in allen übrigen Theilen der Mahlerei den augenscheinlichsten Vorzug vor dem Vorbilde, und man kann sagen, daß ihm dieses nicht mehr Dienste geleistet habe, als ein schlechtes antikes Basrelief dem Raphael, wenn dieses durch die schwache Andeutung eines guten Gedankens der Keim zu der schönsten Darstellung wurde.

Ich habe das Originalgemählde des Agostino in Bologna gesehen. Die Composition ist mit Figuren überladen, von denen mehrere nicht den geringsten Antheil an der Handlung nehmen. Die Vertheilung der Figuren ist sehr unordentlich. Der Ausdruck ist wahre Carricatur, das Helldunkle fehlt gänzlich, und die Farbe ist sehr finster.

Hingegen besteht das Gemählde des Domenichino aus wenigeren Figuren, die vortrefflich angeordnet sind. Diese haben einen äußerst wahren Ausdruck, durch den sie einen gut motivirten Antheil an der Haupthandlung nehmen. [45]) Die Stellungen, vorzüglich die des jungen Mannes auf dem Vorgrunde, sind sehr reizend.

Die

45) Ich rechne jedoch die Alte, welche dem Heiligen die Hand küßt, ab. Diese Episode ist für die feierliche Handlung störend; aber eine glückliche Umschmelzung der Idee des Löwen, der in dem Bilde des Agostino seinem Begleiter die Füße leckt.

Die Zeichnung iſt fein, nur möchte man ſie in den Extremitäten correkter wünſchen.

Die Gewänder ſind im Ganzen von kleinlichem Geſchmack, und zu eckigt in den Falten.

Man ſieht, daß dies Bild kräftig, harmoniſch und wahr colorirt geweſen iſt. Auch das Helldunkle kann dieſes Verdienſt gehabt haben. Die Figur des jungen Mannes, der auf dem Hintergrunde im Halbſchatten gehalten iſt, thut vortreffliche Würkung. Aber unglücklicher Weiſe hat das Bild ſehr nachgeſchwärzt, und man urtheilt nur ſehr unzuverläſſig über die Vorzüge deſſelben in Rückſicht auf dieſe Theile der Mahlerei.

Die Capelle Spada iſt ſehr ingeniös decorirt. Zwei Engel von Marmor halten ein ausgeſpanntes Tuch, welches ſtatt der Baluſtrade dient.

Kirche S. Girolamo degli Schiavoni. [46])

Herr D. Volkmann rühmt die Marien beim Grabe Chriſti von Giuſeppe del Baſtaro. Seine Manier hat in Anſehung abſtechender Lichter von den Schatten, Aehnlichkeit mit der Manier des Guercino; aber Zeichnung und Farbe, die dieſem eigen ſind, fehlen, und die Köpfe ſind ſehr gemein.

Kirche S. Giuſeppe a Capo le caſe. [47])

Die heil. Maria mit dem Kinde und einem Engel, welcher den heil. Joſeph aus dem Schlafe

46) Hr. D. Volkmann S. 387. Titi S. 396.
47) Hr. D. Volkmann S. 325. Titi S. 341.

Schlafe wecket, von Andrea Sacchi, gehört nicht unter seine besten Werke.

Die heil Theresia mit der Maria von Lanfranco. Hat gute Köpfe und Hände und viel vom Stil der Carracci. Schade, daß die Farbe zu sehr ins Nußbraune fällt!

* * *

Kirche S. Gregorio Magno.[48])

Der Plafond der Kirche von Plazido Costanzi stellt die Aufnahme des heiligen Gregorius in den Himmel vor. Er ist schlecht.

Das Merkwürdigste in der Kirche ist ein Gemählde des Battoni, welches einige Heiligen in der Anbetung eines Marienbildes vorstellet. Es sind vortreffliche Köpfe darauf, inzwischen ist die Gesichtsbildung der heiligen Jungfrau unbedeutend. Die Färbung ist sehr harmonisch.

Capelle Salviati zur Linken.

† Das Gemählde des Altars stellt den heil. Gregorius vor, welcher zwischen zwei Engeln betet. In der Höhe eine Glorie von Engeln von Annibale Carraccio. Die Figur des Heiligen ist weder sehr edel noch sehr ausdrucksvoll; aber die Engel sind von großer Schönheit. Die Gesichtsbildungen haben viel Correggianisches. Ueberhaupt sieht man auch, wie Annibale den Correggio in der Farbe und im Helldunkeln nachzuahmen gesucht habe. Diese Theile der Mahlerei sind in diesem Bilde besser besorgt

48) Hr. D. Volkmann S. 607. Titi S. 74.

beſorgt als in vielen andern dieſes Meiſters. Inzwiſchen fehlt der Schmelz der Farben.

Man ſieht hier noch ein Basrelief, welches den Einzug unſers Heilandes in Jeruſalem vorſtellet und einen gewiſſen Coſti, einen Florentiniſchen Künſtler, zum Meiſter hat.

Capelle der heiligen Silvia. Guido Reni hat hier ein Concert von Engeln gemahlt, welches in Anſehung der Zuſammenſetzung nicht glücklich gerathen iſt. Die Figuren ſtehen gerade und ohne Verbindung. Das Gemählde iſt übrigens ſo ſehr verblichen, und hin und wieder retouchirt, daß man nicht weiter darüber urtheilen kann.

Die Statue der heiligen Silvia von Cordieri iſt mittelmäßig.

Capelle des heil. Andreas. Sie iſt ſehr merkwürdig, weil Guido Reni und Domenichino hier in die Wette gemahlt haben.

Capelle des heiligen Andreas mit Mahlereien von Guido Reni und Domenichino.

† Das Gemählde des Guido ſtellet den heil. Andreas vor, der zum Tode geführt wird. Der heil. Andreas wirft ſich, als er das Kreuz von weitem erblickt, auf die Knie nieder, es anzubeten; aber die Henker nöthigen ihn wieder aufzuſtehen. Die Anordnung iſt gut, das Colorit fällt zu ſehr ins Rothe. Die Figur des Heiligen iſt vortrefflich.

† Domenichino hat die Geiſſelung des nämlichen Heiligen vorgeſtellt.

Man ſagt, daß, wie Annibale Carraccio die Mahlereien dieſer ſeiner beiden Schüler verglichen, er den Ausſpruch gefället habe, Domenichino habe als ein Lehrling, Guido als ein ausgelernter Künſtler gearbeitet;

beitet; aber der erstere werde dereinst ein größerer Meister als der letzte werden.

Dieser Ausspruch scheint mir viel Wahres zu enthalten. Domenichino hatte noch nicht seine ganze Stärke, als er mit Guido Reni wetteiferte. Anordnung, Helldunkles und Perspektiv, kurz! alle Theile, welche zur mahlerischen Erfindung einer grösseren Composition gehören, und Ueberlegung, Wissenschaft voraussetzen, sind hier weniger gut, als in dem Bilde seines Nebenbuhlers. Hingegen übertrifft er diesen an Richtigkeit der Zeichnung, vorzüglich in den Extremitäten, und an Wahrheit des Colorits. Wenn ich die einzelne Figur des Heiligen in dem Bilde des Guido ausnehme; so leidet es keinen Zweifel, daß Domenichino auch an Wahrheit des Ausdrucks jenem überlegen ist.

Man sieht hier einige Mahlereien in einerlei Farbe, welche viele dem Domenichino beilegen.

St. Petrus und Paulus zu beiden Seiten des Altars, sind von Guido Reni.

In der Sacristei ein schlechtes Gemählde von Federico Zuccari.

* * *

Kirche S. Grisogono. [49])

Die Assumption des Schutzpatrons dieser Kirche von Guercino an der Decke, ist eine schlechte Composition. Form und Ausdruck sind schlecht gewählt. Die Lichter sind zerstreuet, die Schatten haben nachgeschwärzt; der Grund ist zu blau, die Farbe übrigens kräftig.

Man

49) Hr. D. Volkmann S. 756. Titi S. 56.

Man ſieht außer denen von Hrn. D. Volkmann angezeigten Monumenten noch ein neueres des Cardinals Milo, welches jedoch nicht viel Verdienſt zu haben ſcheint.

* * *

Kirche S. Ignazio. [50])

Die architektoniſchen Mahlereien des Pater Pozzi ſind ſehr verblichen. Dem ohngeachtet machen ſie noch Illuſion.

An Gemählden iſt die Kirche ziemlich arm, hingegen enthält ſie einige gute neuere Bildhauerwerke.

Das Monument des Pabſts Gregorius des XV. und ſeines Neffen des Cardinals Ludoviſi zu ſeinen Füßen, iſt eine gute Zuſammenſetzung, die auf den erſten Blick Würkung thut. Schade, daß die Ausführung vernachläßigt iſt. Es iſt theils von le Gros ſelbſt, theils nach deſſen Zeichnungen von Monot ausgeführt. Die Köpfe des Ueberfluſſes und der Religion haben eine zu ſüßliche Mine, und die Gewänder ſind zu eckigt. Die beiden Figuren der Fama von Monot, zieren ſich auf eine unerträgliche Weiſe.

Die Capelle des heil. Ludewig Gonzaga iſt eine der prächtigſten in Rom.

† Das Basrelief am Altare ſtellet dieſen Heiligen vor, wie er in den Himmel getragen wird.

So berühmt dieſes Werk des le Gros iſt, ſo geſtehe ich doch, daß auſſer dem Verdienſt einer guten Anordnung, welches in der Mahlerei intereſſanter ſeyn

50) Hr. D. Volkmann S. 483. Titi S. 167.

seyn würde, als in der Sculptur, ich diesem Basrelief kein sonderliches beizulegen wisse. Die Figur des Heiligen ist affektirt; sein Kopf gleicht mehr einem guten Kinde, als einem heiligen Manne. Die Engel haben übertriebene Stellungen, die ganz nach der Regel des Contraposto erfunden sind. Die Wolken von Stein thun eine sehr schlechte Würkung. Die Gewänder haben lauter viereckigte Falten, und sind ohne Zartheit behandelt.

Die Engel der Balustrade von Ludovisi sind ganz im Stile des Bernini gedacht und ausgeführet.

Gerade gegen über die Capelle della S. S. Nunciata. Das darin befindliche Basrelief von Filippo della Valle ist mittelmäßig.

Die Engel auf der Balustrade sind von Bracci.

Die Gemählde von Pozzi, die nicht architektonisch sind, sind unter der Critik.

* * *

Kirche S. Lorenzo fuori delle Mure. [51])

Man findet hier ein Paar antike Begräbnißurnen, deren eine sehr groß und von Porphyr, mit Weinreben, Trauben und Vögeln in erhobener Arbeit geziert ist.

Von den beiden Grabmälern an den Seiten der Thüre, die zu den Catacomben führet, hat das eine Pietro da Cortona angegeben.

Die Säule mit der Eidexe und dem Frosche im Capitale, die Winkelmann in dem Versuche

51) Hr. D. Volkmann S. 212. Titi S. 225.

ſuche über die Baukunſt der Alten auf dem Titelkupfer hat ſtechen laſſen, muß man bey der Kanzel ſuchen. Es ſoll dieſes Capital die Nahmen der Baumeiſter Saurus und Batracus anzeigen.

* * *

Kirche S. Lorenzo in Lucina. [52])

Der gekreuzigte Chriſtus von Guido wird unter die berühmten Gemählde von Rom gezählet. Ich geſtehe es zu, daß das Spiel der Muskeln wahr, und die Zeichnung ſehr fleißig iſt. Aber übrigens ſcheint mir die Figur ſteif, ohne edlen Ausdruck und ohne Ründung. Die Farbe fällt zu ſehr ins Graue.

* * *

Kirche S. Lorenzo in Miranda. [53])

Auf dem Hauptaltare hat Pietro da Cortona die Marter des heil. Laurentius gemahlt. Das Bild ſieht ſeinen übrigen ähnlich, und iſt nicht einmal eins von ſeinen beſten.

Die heil. Maria mit den beiden Apoſteln Andreas und Jacobus von Domenichino iſt kaum noch zu erkennen. Titi ſagt, daß der Cavaliere Vanni es verwaſchen habe. So viel man noch urtheilen kann, war es eine ſchlechte Compoſition mit einigen guten Köpfen.

52) Hr. D. Volkmann S. 257. Titi S. 367.

53) Hr. D. Volkmann S. 557. Titi S. 202.

Kirche S. Luigi de' Francesi. [54])

Auf dem Hauptaltare ist die Assumption der Maria von Francesco Bassano gemahlt.

Die Anordnung hat viel vom Paolo Veronese. Die Gewänder sind gut, auch finde ich die Formen weniger unedel, als gewöhnlich gewählt; die Köpfe aber sind alle nach einem Modelle gebildet.

Capelle mit Mahlereien von Domenichino.

† Die zweite Capelle rechter Hand ist wegen verschiedener Mahlereien des Domenichino berühmt.

Beim Eintritt, rechts, sieht man die heilige Cäcilia, welche ihre Kleider unter die Armen vertheilt. Die Anordnung ist schlecht. Die heil. Cäcilia steht so versteckt, daß man sie beinahe gar nicht sieht. Der Ausdruck ist niedrig, aber äußerst wahr. Jede Figur sagt das, was sie sagen soll; Schade nur, daß dies Gesagte nicht viel werth ist! Hin und wieder fällt der Ausdruck gar ins Niedrige: Zum Beispiel, der Jude, der von weitem den Preis, den er für ein Kleidungsstück bietet, mit den Fingern anzeigt; die Mutter, die ihrem Sohne ein Paar Ohrfeigen giebt, da er seinem Bruder ein Camisol wegnehmen will; die Straßenjungen, die sich über ein Stück Zeug in den Haaren liegen. Inzwischen muß man immer die Kunst bewundern, mit der Domenichino die geheimsten Affekten der Seele durch die Bewegung des Körpers dem Auge des Beschauers verständlich zu machen gewußt hat.

Die

54) Hr. D. Volkmann S. 469. Titi S. 145. und 468.

Die Zeichnung ist incorrekt, die Luftperspektiv scheint vernachläßigt; inzwischen will ich über diese nicht urtheilen, da das Bild durch Feuchtigkeit des Orts und durchs Retouchiren so sehr gelitten hat.

Der Tod der heil. Cäcilia gegen über. Dies Süjet war eines edleren Ausdrucks fähig und der Künstler hat ihn zu erreichen gewußt. Die Anordnung ist sehr gut, und die Gruppen greifen gut in einander. Die heil. Cäcilia hat einen vortrefflichen Ausdruck von duldender Hingebung: jedoch dürfte dieser mehr einem gutmüthigen Kinde als einer Heiligen mit wahrer Standhaftigkeit gehören. Die Figur scheint mir im Ganzen zu klein gegen die Umstehenden. An diesen bemerke ich einen sehr schönen Ausdruck und herrliche Stellungen. Die Gewänder sind schlecht. Das Bild hat sehr gelitten.

Die heil. Cäcilia vor dem Richter, der sie zwingen will, den falschen Göttern zu opfern, eine Composition im Stil alter Basreliefs. Unter den Köpfen, welche die diesem Meister gewöhnlichen sind, sind einige sehr schön. Die Figur der Heiligen scheint sich ein wenig zu zieren.

Dies Gemählde ist besser als die vorigen erhalten.

Diesem Bilde gegen über eben diese Heilige, welche in Gesellschaft eines andern Heiligen die Märtyrerkrone von einem Engel erhält. Eine allerliebste Composition; der Ausdruck in Minen und Stellungen ist vorzüglich zu bemerken.

In der Mitte die Assumption der heil. Cäcilia. Die Anordnung ist nicht zu loben, aber sonst hat das Bild viel Gutes. Der Ausdruck der Heiligen ist voller Adel und himmlischer Heiterkeit. Sie

kniet auf einem Gewande, welches ein Engel über ſeinem Kopfe ausgeſpannet hält. Dieſe Idee iſt aus einem Basrelief in der Villa Medicis genommen, welches das Urtheil des Paris vorſtellt. Die Engel ſind liebliche Geſtalten und angenehm colorirt.

Man zeigt in dieſer Kirche † eine Madonna mit dem Kinde und legt ſie dem Correggio bei; andere halten ſie von Procaccini. Ich halte ſie von Cambiaſi. Man erkennt an dem Mangel des Schmelzes der Farben, daß das Bild nicht vom Correggio ſey: obgleich ſonſt der Ausdruck viel von der dieſem Meiſter gewöhnlichen Lieblichkeit hat.

Kirche S. Marcello al Corſo.[55])

Die Schöpfung der erſten Eltern, und die beiden Evangeliſten S. Marcus und S. Johannes ſind von Perrino del Vaga angefangen und von Daniel da Volterra geendiget.

Die Bekehrung Pauli iſt eins der beſten Gemählde von Federico Zuccheri und die umſtehende Mahlerei al Freſko, in der nämlichen Capelle von ſeinem Bruder Taddeo.

Salviati hat hier einige Gemählde verfertigt. Algardi, Raggi, Naldini haben die Kirche mit verſchiedener Bildhauerarbeit gezieret, deren Verzeichniß beim Titi nachzuſehen iſt.

Kirche

55) Hr. D. Volkmann S. 323. Titi S. 321.

Kirche S. Maria degli Angeli, oder alle Terme di Diocleziano, auch la Certosa. [56])

† Der heil. Hieronymus von Muziano. Ein schönes Bild, das immer die Augen des Kenners auf sich ziehen wird, wenn gleich die Farbe verblichen ist. Der Gedanke ist gut, die Köpfe und die Gewänder sind wohl gewählt, und die Zeichnung ist correkt.

Beurtheilung eines Gemähldes von Pompeo Battoni.

† Der Fall Simons des Zauberers, von Pompeo Battoni, verdient als eins der Hauptwerke dieses braven neueren Meisters [57]) einige besondere Aufmerksamkeit.

Zuerst Gedanke und Anordnung: Der heilige Petrus flehet mit in die Höhe gerichteten Augen den Himmel an, daß er die Werke des Teufels zerstören möge, und seine Hand, gegen die Erde ausgestreckt, zeigt den Wunsch, daß der fliegende Zauberer herabgeschleudert werden möge. Um ihn herum stehen

56) Hr. D. Volkmann S. 251. Titi S. 285.

57) Gerade als ich im Begriff bin, das Mspt. meinem Herrn Verleger zu schicken, erfahre ich, daß der alte verdienstvolle Künstler gestorben ist. Er hatte große Fehler, aber sie wurden auch durch große Vorzüge, besonders in der mechanischen Ausführung, compensirt: und ich fürchte, seitdem die Mahler zu sehr Philosophen und Dichter geworden sind, möchte der geschickte Handwerker, der an jenem verloren gegangen ist, so bald nicht wieder ersetzt werden.

mehrere Gläubige, welche voll Zuversicht dieses Zeichen der höheren Allmacht erwarten. Sie bilden die erste Gruppe unter einem Porticus. Weiterher liegt ein Sclave, der mit dem Ausdruck, der seinem niedrigen Stande eigen ist, den fallenden Simon angafft und einen Hund, der diesen anzubellen scheint, zurückhält. Dies auf dem rechten Theile des Vordergrundes. Zur Linken, mehrere Zuschauer, die Erstaunen und Furcht durch ihre Gebärden zu erkennen geben: Eine Mutter, die sich sitzend über ihr Kind herbeugt, und es außerdem durch den ausgestreckten Arm vor der Zerschmetterung durch den fallenden Zauberer zu beschützen sucht. Ein Mann, der, um ein ähnliches Unglück von sich selbst abzuwehren, die Hände über den Kopf ausbreitet. Etwas tiefer herab eine Gruppe dreier Personen, die in der Bestürzung über einander stolpern. Im Hintergrunde: eine Statue des Hercules, und der Prätor auf der Sella curulis, umgeben von Senatoren, Tribunen und Kriegsknechten. In der Höhe: der Zauberer in Begleitung von ein Paar Teufeln bereits fallend.

Das Bild ist zu voll; die Gruppen sind zu unordentlich gestellt; das Auge findet nirgends Ruhe. Der Ausdruck ist ziemlich wahr, aber zu niedrig. In der Wahl der Köpfe herrscht zu viel Monotonie, sie scheinen beinahe alle nach einem Modelle verfertigt zu seyn. Die Zeichnung ist keinesweges ohne Incorrektionen, vorzüglich in dem fallenden Zauberer, durchaus aber ohne Feinheit und Bestimmtheit. Die Gewänder sind von kleinlichem Stile ohne hinreichende Bezeichnung des Nackenden. Das rothe Gewand der Frauen mit dem Kinde zeigt inzwi-

schen

ſchen ſehr mahleriſche Maſſen heller und dunkler Partien.

Das Colorit iſt nicht wahr, aber es hat den Vorzug, welcher dieſem Meiſter vorzüglich eigen zu ſeyn ſcheinet: Die Farben der ganzen Tafel machen ein für ſich beſtehendes harmoniſches Ganze aus. Der Ton iſt, von der oberſten Spitze des Gemähldes an bis unten hinaus, einer und derſelbe. Es iſt eine ſchön gefärbte Tafel, eine liebliche Farbenleiter, ein angenehm in einander fließender Regenbogen. [58])

In Rückſicht auf Haltung hat aber das Gemählde nicht dieſelben Verdienſte. Der Mahler hat nämlich gewagt, das Bild durch den Bliz zu erleuchten, durch den er den fliegenden Zauberer herabſchleudern läßt. Dieſer kühne Gedanke bringt zwar einige pikante Schlagſchatten hervor, zerſtreuet aber zu gleicher Zeit das Licht, und erhellet den Hintergrund zu ſehr. Denn nun tritt der Prätor, der dort ſizt, ſo nahe an die Perſonen der vorderſten Gruppe, daß man nicht abſieht, wohin der Zauberer fallen ſoll, ohne alles Lebende unter ſich zu zerſchmettern.

Der Kaiſer Conſtanz, der bei der Celebration der Meſſe durch den heil. Baſilius in Ohnmacht fällt, von Subleyras. Das Bild

58) Wenn man weiß, auf welche Art Battoni ſeine Gemählde verfertigt hat, wird dieſes Verdienſt der Farbenharmonie noch größer. Er bedeckte ſeine großen Gemählde mit einem Tuche, und mahlte nun von oben bis unten hinunter, ſo wie er eine Stelle aufdeckte, das Gemählde auf den erſten Strich fertig.

ist nicht ohne Verdienst, inzwischen hat die poetische Erfindung allerdings groſse Fehler. Die Gruppe des Knaben, der auf dem Vordergrunde das Brod aus den Händen eines nackten Mannes empfängt, unterbricht die Einheit der Handlung, und paſst nicht für Zeit und Ort. Die Anordnung aber kann zum Muster dienen. Der Ausdruck in dem Kaiser ist zu affektirt. Die Gruppe der Priester ist das Beste im Bilde: Man sieht darunter gute Köpfe. Die Zeichnung ist ohne auffallende Fehler, die Färbung schlecht, und das Helldunkle besser gedacht als ausgeführt.

Die Auferweckung des Lazarus von Costanzi. Die Anordnung ist gut, der Ton der Färbung, obgleich harmonisch, fällt zu sehr ins Schwarze.

Die Marter des heiligen Sebastians von Domenichino.

† Die Marter des heiligen Sebastians von Domenichino. Weder die poetische Erfindung noch die mahlerische Anordnung verdienen ein besonderes Lob. Die Menge der hier vorgestellten Figuren ist dergestalt auf einander gehäuft, daſs das Auge Mühe hat, sie aus einander zu sondern. Die Episode des Soldaten zu Pferde, der das Volk aus einander treibt, schadet der Einheit der Handlung, weil sie die Aufmerksamkeit zu sehr an sich zieht, und den Eindruck, den die Lage der Hauptfigur auf uns machen sollte, auf keine Weise unterstützt. Man muſs die Figuren einzeln sehen, um sich von ihrer Schönheit zu überzeugen: Jede sagt das, was sie sagen soll. Man sieht vortreffliche Köpfe; bei dem des Heiligen scheint der Mahler den Laocoon vor Augen gehabt zu haben. Der Körper ist nicht so edel

Die

Die Figur Christi in der Glorie ist schlecht. In der Zeichnung, vorzüglich der Hände, trifft man mehrere Incorrektionen an. Die Farbe ist gut aufgetragen, und kräftig. Ueber Luftperspektiv, Haltung und Harmonie kann man nicht mehr urtheilen. Das Bild hat sehr gelitten; indessen scheinen diese Theile niemals vorzüglich gewesen zu seyn. [59])

Die Darstellung Mariä im Tempel von Romanelli. Das Bild ist zu sehr verdorben, um mit Zuverläßigkeit ein Urtheil darüber zu fällen. Sollte man etwas darüber sagen, so wäre es dies: Die poetische Erfindung ist schlecht, die mahlerische Anordnung gut; der Ausdruck unbedeutend, die Stellung reizend; die Zeichnung unbestimmt, aber ohne auffallende Unrichtigkeiten; die Färbung falsch, aber die Harmonie gut; Kurz! die charakteristischen Fehler und Vorzüge des Kirchenstils finden sich neben einander.

Die Taufe Christi von Carlo Maratti. Ich wüßte nicht, welches Verdienst dieses Bild haben könnte. Alle Theile der Mahlerei sind darin schlecht; die Stellungen Christi und des heil. Johannes ekelhaft geziert.

Die Strafe des Ananias und der Sapphira von Roncalli oder Pomeranzio, auf Schiefer: ganz verdorben. Herr Volkmann sagt, daß dieses Bild in einem großen Stile gemahlt sey. Dieses kann

59) Dies Gemählde ist al Fresco. Ueber die Art, wie es aus der Wand genommen, und von seiner vormaligen Stelle hieher gebracht ist, liefert Köremon im 2ten Theile interessante Nachrichten.

kann nur so viel heißen, daß die Gewänder große Massen darbieten, welche das Licht gut auffangen; denn übrigens ist weder Hoheit des Ausdrucks noch Richtigkeit der Zeichnung darin anzutreffen.

* * *

Kirche S. Maria dell' Anima. [60])

Schönes Gemählde von Giulio Romano.

† Madonna mit dem Christkinde, ein heiliger Jacob betet es an; der heilige Joseph lehnt sich auf den Ellnbogen, und sieht zu; der heil. Rochus wird dem Heiland durch den heil. Johannes vorgestellt, und hinten futtert die heil. Anna die Hüner: von Giulio Romano.

Es ist ein Hauptbild dieses Meisters, ob es gleich auf mancherlei Art, durch Retouchiren, schlechten Firniß ꝛc. gelitten hat. Auch sind Erfindung und Anordnung nicht zu loben; man muß allein auf das Detail sehen. Der Kopf der Madonna hat viel Aehnlichkeit mit dem der Madonna in der heil. Familie von Raphael zu Versailles. Eben daher ist auch die Stellung des heil. Josephs genommen, der sich auf den Arm stützt; aber, recht nach Art der Nachahmer, hier sehr übertrieben wieder angebracht. Die Madonna ist die reizendste Figur auf dem Bilde, dabei in vortrefflichem Geschmack drapirt. Der Kopf des heil. Rochus, und einige Engel sind auch sehr schön. Dagegen gehören die Knie des Christkindes einem ausgewachsenen Bootsknechte, und die Beine des heil. Johannes sind offenbar zu klein gegen die übrige Figur.

† Ein

60) Hr. D. Volkmann S. 403. Titi S. 414.

† Ein Paar Kinder von Franceſco Fiammingo an dem Grabmale Ferdinands van der Einda, — irrig ſchreibt Hr. Volkmann: Monument von Ferdinand Vander, — eines Antwerpers. Sie ſind äußerſt delicat behandelt, und haben ſehr liebliche Phyſiognomien. Vielleicht dürften ſie ein wenig zu fleiſchigt ſeyn. Kinder von Fiammingo.

* * *

Kirche S. Maria dell' Appollinare. [61])

In der dritten Capelle rechter Hand, der heil. Franciscus Xaverius von le Gros. Die Stellung iſt affektirt, der Kopf ohne Ausdruck, und das Gewand in zu viel kleine Falten gelegt.

* * *

Kirche S. Maria di Loretto. [62])

† Die heilige Suſanna von Fiammingo. Dieſe Statue iſt unſtreitig eine der beſten von denen, die in neuern Zeiten verfertigt ſind. Der Kopf hat Reiz, aber er reicht nicht an das hohe Ideal von Schönheit der Alten. Man kann nur ſagen: er ſey gefällig. Vielleicht ſind die Wangenknochen ein wenig zu ſtark. H. Suſanna von Fiammingo.

Die Stellung iſt ſimpel, und der Künſtler hat die Regel des Contrapoſto, die unter ſeinen Zeitgenoſſen ſo oft gemisbraucht wurde, auf eine vernünftige Art genutzt. Inzwiſchen werfen einige Kenner dem

61) Hr. D. Volkmann S. 407. Titi S. 405.
62) Hr. D. Volkmann S. 175. Titi S. 277.

dem linken Fuße immer noch eine unnatürliche Stellung vor. Der Wurf des Gewandes ist gut gedacht, so auch der Faltenschlag. Die Uebergänge aus einer Falte in die andere dürfte man in der Ausführung weicher wünschen.

Man kann den Werth dieser Statue nicht besser beurtheilen, als wenn man den Gipsabdruck derselben auf der Französischen Academie mit dem der heil. Bibiena vom Bernini, der ihr dort gegen über steht, vergleicht. Man wird alsdann finden, daß Fiammingo's Werk vielleicht nur darum einen so großen Vorzug vor dem Werk seines Nebenbuhlers erhält, weil er sich weniger von dem Stile der Antike entfernt hat. Der Ausdruck ist der einer sanften, gottesfürchtigen Seele voll sittsamen Reizes, und stiller Tugend. Die Hand, mit der sie auf den Altar zeigt, dürfte ein wenig zu groß und zu steif seyn. In der andern hält sie einen Palmzweig.

Sie steht nicht in der Nische über der Thüre, wie Hr. Volkmann sagt, sondern in einer Nische dem Altare zur Seite.

Einige Bemerkungen über den Stil des Fiammingo.

Franßois Quesnoy, genannt Fiammingo, lebte von 1594 bis 1648. Er verdient mit Recht den Nahmen des größten Bildhauers neuerer Zeiten. Er hat mehr als alle andere im Stil der Antike gedacht, und er würde vielleicht seinen Mustern noch näher gekommen seyn, wenn der zu seiner Zeit herrschende Kirchenstil ihn nicht wider seinen Willen davon zurückgehalten hätte. In Kindern hatte er seine größte Stärke: Er bildete sie mit der anschmiegenden Lieblichkeit die ihrem Alter eigen ist. Der Kopf seiner Susanna zeigt gefällige Unbefangenheit, sanfte Zuvor-

vorkommung. Der Ausdruck des Affekts in seinem heil. Andreas in der Peterskirche, ist hingegen übertrieben und affektirt. Mehr Werke kenne ich nicht von diesem Meister. Wenn sie mich nicht hinreichend berechtigen, ein allgemeines Urtheil über die Vorwürfe zu fällen, in deren Darstellung unser Meister seine größte Stärke besaß; so scheinen jedoch jene Erfahrungen in Verbindung mit der Nachricht, die wir von dem ausgezeichnet unglücklichen Schicksal haben, womit Fiamminngo in seinem Leben zu kämpfen hatte, die Vermuthung zu bestärken, daß der Ausdruck einer holden Seele in einem zart organisirten Körper ihm am besten geglückt sey, daß er sich hingegen schwerlich bis zur Bildung eines hohen Geistes, zur Darstellung starker Affekte werde hinaufgeschwungen haben.

* * *

Kirche S. Maria Maddalena al Corso. [63])

† Die heil. Magdalena, der die Engel die Instrumente der Passion zeigen, ein sehr schönes Bild von Guercino. Schade, daß die Schatten zu sehr nachgeschwärzt haben, und daß es zu schlecht im Lichte stehet, um es genau zu erkennen. Die Gesichtsbildungen sind, so viel man noch sehen kann, wohl gewählt. Vielleicht dürfte es ein wenig an Ausdruck fehlen. Die Zeichnung ist gut, vorzüglich fallen der Arm und die Hände des Engels, der den Christ in den Wolken zeigt, sehr auf. Auch lösen sich die Figuren gut von dem Grunde ab.

Kirche

63) Hr. D. Volkmann S. 333. Titi S. 348.

* * *

Kirche S. Maria Maddalena e S. Salvatore delle Capelle. [64])

Dieſe Kirche kann ſowohl in Rückſicht auf Baukunſt als Mahlerei und Bildhauerarbeit, für ein Modell des ſchlechten Geſchmacks dienen.

* * *

Kirche S. Maria Maggiore. [65])

Die Sixtiniſche Capelle hat für die Kunſt nichts Merkwürdiges.

Capelle Borgheſe

hat Gemählde von Giuſeppe d'Arpino, und Guido Reni, ſie ſind aber dem Auge zu entfernt, und zu ſchlecht erleuchtet, als daß man ſie gehörig beurtheilen könnte. Sie ſtellen verſchiedene Patriarchen und Lehrer des neuen Teſtaments vor.

Die Sculptur in dieſer Capelle iſt durchaus mittelmäßig. Die Urne die zum Altar dient iſt aber ſehr ſchön.

Das Beſte von Bildhauerarbeit in dieſer Kirche ſcheint das Grabmal Clemens IX. zu ſeyn. Die Arbeit iſt von Schülern des Bernini.

Gegen über das Grabmal Nicolaus IV. Beide tragen viel zur Auszierung der Kirche bei.

Das Grabmal des Agoſtino Favoriti hat der Biſchoff von Fürſtenberg errichten laſſen; es iſt aber nicht, wie Hr. D. Volkmann irrig ſchreibt, das Grabmal dieſes Prälaten ſelbſt.

Die

64) Hr. D. Volkmann S. 352. Titi S. 363.
65) Hr. D. Volkmann S. 218. Titi S. 249.

Die Capelle Cesi ist von guter Erfindung. Man schreibt sie dem Martino Lunghi zu. Die Grabmäler sind von della Porta, und besser gedacht als ausgeführt. [66])

Die Capelle Sforzi soll nach den Zeichnungen des Michael Angelo Buonarotti decorirt seyn.

Die Auferweckung des Lazarus von Muziano, von der Hr. Dr. Volkmann redet, ist nicht mehr hier, sondern soll, wie Titi berichtet, nach dem Pallast des Quirinals gebracht seyn.

Im Eingange der Sacristei sieht man ein Monument des Antonio Grata, Gesandten des Königs von Congo. Es ist von der Hand des Bernini, aber mittelmäßig. Ein gleiches Urtheil darf von der Himmelfahrt Mariä, einem Basrelief auf dem Altare im Chor, gelten. Es ist von dem Vater des Bernini.

In der dritten Capelle von der Sacristei ab sieht man eine Verkündigung von Pompeo Battoni.

* * *

Kirche S. Maria ad Martyres oder das Pantheon, gewöhnlich la Rotonda genannt. [67])

Die Statue der Madonna von Lorenzetto wird für das beste Kunstwerk in dieser Kirche gehalten. Madonna von Lorenzetto.

66) Titi führt hier zwei Grabmäler des Santarelli und des Costanzo Patrizi an, die vom Algardi verfertigt seyn sollen.

67) Hr. D. Volkmann S. 346. Titi S. 360.

ten. Der Kopf der Madonna ist von schlechter Wahl, und ohne Ausdruck; das Christkind schlecht gezeichnet, und so hart ausgeführt, daß es aus Holz geschnitzt zu seyn scheint. Ueberhaupt ist das Nackende nicht mit genugsamer Zartheit behandelt. Besser ist das Gewand, immer aber bleibt es noch zu schwerfällig und unbestimmt in dem Faltenschlage, wenn man gleich die Nachahmung der Antiken darin spürt.

Man trifft hier noch mehrere Bildhauerarbeit und verschiedene Mahlereien an, welche aber der Aufmerksamkeit des Liebhabers weniger werth zu seyn scheinen.

Zu denen von Hrn. Dr. Volkmann angezeigten Grabmälern sind noch folgende in neuern Zeiten hinzugekommen.

Das Monument von Mengs, welches ihm der Cavaliere Azara mit der Innschrift: Pictori Philosopho, hat setzen lassen.

Das Monument Poussins, welches auf Kosten des Marquis d'Azincourt errichtet ist.

Das Monument Winkelmanns verdanken wir dem Patriotismus des Herrn Hofraths Reiffenstein, und mit wenigem Anspruch auf eine so ehrbringende Gesellschaft, hat ein neuerer Mahler Benefiali, ein eingebohrner Römer, von den Künstlern unter seinen Landesleuten gleichfalls hier ein Monument erhalten.

* * *

Kirche S. Maria ſopra Minerva. [68])

† Chriſtus von Michael Angelo, ſteht meiner Einſicht nach nicht ſeinen Ruhm. Er iſt von gemeiner Natur, ſowohl was Kopf als Körper anbetrifft. Er trägt einen Stutzbart; die Beine ſind ſchwerfällig, die Hände unnatürlich; die ganze Stellung iſt verdreht und unedel; die Muskeln ſind viel zu ſtark angegeben. Inzwiſchen iſt die Kenntniß des Knochen- und Muskelnbaues und die Behandlung des Marmors unſerer Aufmerkſamkeit werth. Chriſtus von Michael Angelo.

Die Gruppe gegen über von Franceſco Siciliano, welche Hr. Dr. Volkmann eine heilige Magdalena nennt, iſt eine Carita, und ein mittelmäßiges Werk.

Das Monument Benedict des XIII. iſt von den Schülern des Bernini ziemlich mittelmäßig ausgeführt.

Die beiden Monumente Leo X. und Clemens VII. ſind von ſchöner Erfindung. Sie ſind wie Triumphbögen gebauet, welches eine gute Würkung thut. Die daran befindliche Bildhauerei im Stile des Michael Angelo iſt unbedeutend.

Die beiden Monumente der Cardinäle Aleſſandrino und Pimentelli, das erſte von Giacomo della Porta, das andere von Schülern des Bernini, verdienen gleichfalls keine ſonderliche Aufmerkſamkeit.

Eben daſſelbe Urtheil kann von der übrigen Bildhauerarbeit in dieſer Kirche gelten.

68) Hr. D. Volkmann S. 489. Titi S. 155.

Unter den Gemählden iſt gleichfalls nichts auſſerordentliches.

Das Bild des Carlo Maratti gehört nicht zu ſeinen beſten.

Mit mehrerem Intereſſe wird man die Mahlereien des Venuſti betrachten.

Titi bemerkt ein Abendmahl von Federico Baroccio auf dem Altare der Capelle Aldobrandini. Ich habe es überſehen.

* * *

Kirche Maria di Monte Santo. [69])

In der erſten Capelle zur rechten Hand hat Salvator Roſa einige Mahlereien verfertigt, welche, wie gewöhnlich, von ſchlechter Anordnung, übertriebenem Ausdrucke und incorrekter Zeichnung, zugleich aber auch kräftig an Farbe und pikant an Würkung des Hellbunkeln ſind.

Eine heilige Familie von Carlo Maratti im Stile des Pietro da Cortona.

Der heil. Franciſcus und Rochus, welche die Madonna anbeten, von demſelben Meiſter. Die Figur der Madonna hat etwas edles.

* * *

Kirche S. Maria della Navicella. [70])

Die Frieſe von Giulio Romano und Perrino del Vaga ſind übermahlt und verdienen daher die Aufmerkſamkeit des Liebhabers nicht mehr.

† Vor

69) Hr. D. Volkmann S. 385. Titi S. 385.

70) Hr. D. Volkmann S. 187. Titi S. 207.

† Vor der Kirche liegt ein antiker Kahn aus Marmor. Er ist des Costums wegen merkwürdig.

* * *

Kirche S. Maria del Orto. [71])

Die Mahlereien in dieser Kirche sind so verdorben, daß wenn sie auch jemals Verdienst gehabt haben, dies nicht mehr zu erkennen ist.

* * *

Kirche S. Maria della Pace. [72])

† Die Mahlereien von Raphael, die unter dem Nahmen der Sibyllen bekannt sind, haben äußerst gelitten. Das Wenige, was man sieht, verräth den Meister.

* * *

Kirche S. Maria del Populo. [73])

In der zweiten Capelle rechter Hand hat Maratti die Empfängniß der Maria gemahlt. Unten steht der heil. Johannes in Unterredung mit dem heil. Gregorius, der in einem Lehnstuhl sitzt und sich von dem heil. Geist, in Gestalt einer Taube, etwas ins Ohr sagen läßt. Dieser Gedanke ist lächerlich, der Ausdruck aber übertrieben. Die Stellungen sind theatralisch. Ueberhaupt kann man bei einer sehr incorrekten Zeichnung, einer schlechten Wahl der Falten,

71) Hr. D. Volkmann S. 659. Titi S. 51.

72) Hr. D. Volkmann S. 403. Titi S. 414.

73) Hr. D. Volkmann S. 381. Titi S. 388.

einer Farbe, die nach der Palette riecht, und einem gänzlichen Mangel an Ründung dieſem Bilde keinen andern Werth beilegen, als den, daß der Kopf der Madonna viel vom Stil des Guido hat.

In der dritten Capelle ſind Gemählde von Pintorichio, mit artigen Köpfen.

In dem Gemählde von der Heimſuchung Mariä von Morandi trifft man Aehnlichkeit mit dem Stile des Andrea Sacchi an.

† In der erſten Capelle zur Linken: die Himmelfahrt Mariä von Annibale Carraccio.

Der Mahler hat nicht Raum gehabt, ſeine Ideen in der Maaße auszuführen, wie er ſie in der Skizze zu dieſem Gemählde im Pallaſt Doria angezeigt hat. Die Figuren ſind daher zu ſehr auf einander gehäuft. Dieſen Fehler abgerechnet, hat das Bild große Schönheiten. Der Ausdruck in den Köpfen iſt vortrefflich und die Zeichnung ſehr correkt. Vorzüglich ſchön iſt die Hand des heil. Petrus in Verkürzung. Die Gewänder ſind trocken ausgeführt und die Farbe iſt im Ganzen ſchlecht.

Zu den beiden Seiten hat Michael Angelo Carravaggio die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri gemahlt, an denen die Ründung das Merkwürdigſte iſt.

Hr. Volkmann iſt hier zu verbeſſern. Dieſe beiden Bilder des Carravaggio hängen nicht in einer beſondern Capelle zu Ende der Seiten Navaten; und in der erſten zur Linken vom Altare ab, finden ſich keine andere, welche aufgemahlt ſeyn könnten, als diejenigen, welche angegeben ſind.

Die

Die Capelle Chigi ist vorzüglich wegen der Statue des Propheten Jonas berühmt, zu der Raphael die Zeichnung angegeben hat. Die Ausführung ist von Lorenzetto. Jonas von Lorenzetto nach Raphaels Zeichnung.

Ob die Stellung gleich nicht so übertrieben geziert als viele andere neuerer Meister ist, so fehlt ihr doch der ruhige Reiz der Antiken. Der Kopf hat viel ähnliches mit dem Antinous im Belvedere, aber der feine Ausdruck des Originals ist nicht erreicht. Der Körper ist mit einer Zartheit behandelt, die sich auf eine sehr glückliche Art von der übertriebenen Muskelnandeutung des Michael Angelo unterscheidet, aber der Meissel hat die Feinheit von Raphaels Crayon nicht ganz erreicht.

Ist diese Statue, wie man behauptet, das Meisterstück der neueren Bildhauerkunst in nackenden Figuren, so verdient sie diesen ehrenvollen Platz hauptsächlich durch die weise Einfalt des Gedankens. Wie viel mangelt ihr noch an Schönheit, Bestimmtheit der Zeichnung, und Ausdruck des Charakters, um mit einem Apollo, Antinous, und andern Meisterstücken der Alten in Vergleichung gesetzt zu werden!

Die Statue des Propheten Elias gegen über soll gleichfalls von Lorenzetto nach Raphaels Zeichnung verfertiget seyn. Sie ist mittelmäßig, und nur die Gewänder verdienen Aufmerksamkeit. Diese Statue steht der vorigen ins Kreuz gegen über.

Die beiden andern Statuen stellen den Propheten Habacuc und den Propheten Daniel vor. Sie sind von Bernini, und nach Gewohnheit sehr manierirt.

Man will, daß die Mahlereien in dieſer Capelle von Sebaſtiano del Piombo und Salviati nach den Zeichnungen Raphaels ausgeführt ſeyn ſollen. Iſt dies gegründet, ſo haben jene Meiſter bei der Ausführung ſich vieler Freiheiten bedienet. Doch, ich mag darüber nicht urtheilen: Der Ort iſt viel zu ſchlecht erleuchtet, um es mit Zuverläßigkeit zu thun.

* * *

Kirche S. Maria della Scala. [74])

† In der erſten Capelle rechter Hand hat Gerhard Honthorſt die Enthauptung des heil. Johannes vorgeſtellet. Es iſt eins ſeiner ſchönſten Bilder. Die Köpfe ſind voller Wahrheit: Die Farbe iſt voller Kraft, die Würkung der Fackel ſehr pikant.

Die übrigen Kunſtwerke in dieſer Kirche kann man beim Titi und Volkmann nachſehen.

* * *

Kirche S. Maria del Sole, oder Stefano delle Carozze. [75])

Hr. Dr. Volkmann würde hier eine Berichtigung bedürfen: Allein da ſeine Fehler blos die Architektur und einige antiquariſch hiſtoriſche Nachrichten betreffen, ſo gehören ſie nicht in meinen Plan.

Kirche

74) Hr. D. Volkmann S. 664. Titi S. 41.
75) Hr. D. Volkmann S. 576. Titi S. 62.

✲ ✲ ✲

Kirche S. Maria in Traſtevere. [76])

Das Moſaik in der Tribune von 1143 wird die Liebhaber Gothiſcher Mahlereien reizen; wir gehen dabei vorüber.

An der Kuppel ſieht man eine ſchöne Aſſumption der Jungfrau von Domenichino. Der Ausdruck des Kopfs in der heil. Jungfrau iſt vortrefflich, auch ſind die Formen ſchön. Daran und an den Händen erkennt man den Domenichino wieder. Auch die kräftige Farbe al Freſco gehört ihm. Die Gewänder und die Engel haben viel vom Stil des Carraccio.

In der ſechſten Capelle ſieht man noch die Spuren eines Kindes, welches Blumen ausſtreuet, von Domenichino. Man hat dieſes Kind aus Reſpekt für den Meiſter ſtehen laſſen; der Reſt iſt übergeweißet.

Wenn man Hr. Volkmann lieſet, ſollte man glauben, daß noch andere Gemählde, nach den Zeichnungen des Domenichino ausgeführt, an der Decke befindlich wären. Aber dieſes iſt nicht. Alles übrige iſt vergoldetes Schnitzwerk. [77])

In der Capelle des heil. Johannes iſt dieſer Heilige in der Wüſte, von Antonio Carraccio, einem natürlichen Sohne des Agoſtino, gemahlt. Es hat viel von der erſten Manier des Guido Reni.

76) Hr. D. Volkmann S. 662. Titi S. 43.

77) Der Irrthum iſt daher entſtanden, daß Titi ſagt, di cui, nämlich Domenichino, e diſegno bizarriſſimo tutta la ſoffita; das heißt, er hat die Zeichnungen zu den Verzierungen angegeben, nicht zu den Mahlereien.

* * *

Kirche S. Maria in Valicella, oder Chiesa nuova. [78])

Kreuzabnehmung von M. Angelo Carravaggio.

† Die Kreuzabnehmung von Michael Angelo Carravaggio ist eins der schönsten Gemählde dieses Meisters. Der Gedanke und die Anordnung sind nicht besonders, und die Formen nicht sehr edel gewählt. Aber man kann ihnen wenigstens nicht das Ekelhafte und niedrig Häßliche vorwerfen, was man in so vielen andern Bildern dieses Meisters antrifft. Der Ausdruck ist sehr wahr, die Färbung sehr kräftig. Was man aber vorzüglich bewundern muß, ist die Rundung. Die Figuren treten würklich aus dem Grunde hervor. Die Zeichnung, vorzüglich in den Extremitäten, ist incorrekt.

Am mittelsten Gewölbe hat Pietro da Cortona die Legende vorgestellet, wie die Jungfrau Maria auf Vorbitte des heiligen Philippus Neri die alte Kirche vor dem Einsturz bewahret. Maria hält die Kirche, und das Volk nimmt die Flucht. Diese Mahlerei ist eine hübsche Schminke, welche den Platz auf eine angenehme Art ausfüllt. Die Perspektiv in der Architektur verdienet Lob.

Von eben diesem Meister ist die Himmelfahrt der Maria an der Tribune, wie auch die Kuppel, woran man Christum sieht, welcher Gott dem Vater die von Engeln getragene Passionsinstrumente zeigt.

In

78) Hr. D. Volkmann S. 415. Titi S. 124.

In der dritten Capelle rechter Hand ist das Gemählde der Himmelfahrt von Muziano. Die Köpfe und die Gewänder haben Verdienst, und die Färbung ist kräftiger, wie gewöhnlich.

In der Capelle Spada sieht man den heil. Carl Barromäus und den heil. Ignatius, welche die Maria anbeten. Sie sind von Carlo Maratti. Dem Kopf der Madonna fehlt es an Seele, die übrigen sind geziert. Die Farbe ist angenehm und harmonisch.

Neben dem Altare hängen drei Bilder von Rubens, aus seiner früheren Manier. Man erkennt schon seinen Stil in der Zeichnung der Körper und Gewänder, aber die Färbung hat noch nicht den angenehmen Glanz, der ihn in der Folge berühmt gemacht hat.

In der Capelle des heil. Philippus Neri hängt das Bildniß dieses Heiligen im Gebete an die Maria, nach Guido in Mosaik.

† In der nächstfolgenden Capelle, die Darstellung der Maria im Tempel, von Federico Barroccio. Die Figur der Maria hat den Reiz, der diesem Meister gewöhnlich ist, und einen angenehmen Ton der Farbe im Ganzen. Man sieht aber schon allerwärts deutliche Spuren des Verfalls des guten Geschmacks; Uebertriebenen Contraposto, gezierte Grazie, Mangel an wahrem Ausdruck, angenehme aber falsche Farben, und schwerfällige Drapperien.

Eben dieses kann man von der Heimsuchung der Maria von demselben Meister sagen. Es hängt in der vierten Capelle.

Die

Die Decke der Sacriſtei hat Pietro da Cortona al Freſco ausgemahlt. Ein groſſer Erzengel fliegt mit dem Kreuze, und kleine Cherubims tragen die übrigen Paſſionsinſtrumente. Die Figur des Erzengels fliegt ſehr gut, hat nur eine etwas gezwungene Stellung. Das Kreuz, welches er trägt, und welches in der Verkürzung von unten auf geſehen wird, iſt ein Meiſterſtück von Perſpektiv. Die Farbe iſt friſch, kräftig, und hat ſchöne Mitteltinten.

Die Gruppe des heil. Philippus Neri mit dem Engel iſt von Algardi. Sie iſt nicht ohne alle Incorrektion, aber dennoch ein gutes Werk, an dem die Köpfe ſchön, das Fleiſch zart, und die Gewänder gut geworfen ſind.

In dem zu dieſer Kirche gehörigen Kloſter ſieht man zwei Capellen.

In der unterſten, wo der Stuhl des heiligen Philippus Neri aufbewahrt wird, hat Guercino † den Heiligen gemahlt, dem ein Engel erſcheint. Dieſes Bild iſt aus ſeiner beſten Manier. Man bewundert ſeine Kunſt vorzüglich an dem Kopfe und an den Händen des Heiligen, in denen, was Guercino's Stärke überhaupt war, die feinen Uebergänge einer Muskel in die andere vortrefflich ausgedrückt ſind.

Das Gemählde iſt ſchlecht erleuchtet, man muß ein Licht fordern, um es recht zu ſehen.

In der obern Capelle, wo das Gemählde des Heiligen aufbewahrt wird, hat Pietro da Cortona die Aſſumption des Heiligen gemahlt. Es iſt eine ſchöne Verkürzung, die mit einem friſchen und kräftigen Pinſel ausgeführt iſt.

Hie-

Hieher hat man auch das † Originalbild des heil. Philippus Neri im Gebet an die Madonna von Guido gebracht, deſſen Copie in Moſaik in der Kirche hängt. Es hat viel Aehnlichkeit mit dem heil. Andreas Corſini im Pallaſt Barberini; nur die Stellung und die Beiwerke ſind in etwas verändert. Auch ſteht es an Werth weit unter jenen.

Es giebt auch noch einige andere Gemählde in dieſer Capelle, die nicht ohne alles Verdienſt ſind.

* * *

Kirche S. Maria della Vittoria. [79])

In der zweiten Capelle rechter Hand.

Der heilige Franciscus, der das Kind Jeſus aus den Händen der Maria empfängt, von Domenichino. Man ſollte eher glauben, daß es nur in der Manier dieſes Meiſters gemahlt wäre. Inzwiſchen der heilige Franciscus iſt voller Ausdruck, und die Maria von angenehmen Charakter; aber der Chriſt und die Engel in der Glorie ſind des Meiſters unwürdig.

In der dritten Capelle zur Linken. [80])

Eine heilige Dreieinigkeit von Guercino. Es hat ſo ſehr nachgeſchwärzt, daß man nur mit Mühe einige ſchöne Figuren von Engeln erkennet. Gott der Vater iſt eine unedle Figur, Chriſtus gleichfalls, und dieſer letzte iſt noch dazu eine ſehr ſteife.

In

79) Hr. D. Volkmann S. 277. Titi S. 294.

80) Hr. D. Volkmann ſchreibt unrichtig in der neunten, und das Bild der heil. Lucretia und Gertrudis, welches er als in der dritten befindlich angiebt, iſt in dieſer Kirche gar nicht anzutreffen.

In derſelben Capelle.

Chriſtus am Kreuze von Guido. Das Bild iſt ſo ſchlecht aufgehangen, daß man beinahe nichts davon erkennen kann.

Gruppe der heiligen Thereſia von Bernini.

† Die Gruppe der heiligen Thereſia, der die göttliche Liebe unter der Geſtalt eines Amors mit dem Pfeile das Herz durchbohrt, von Bernini, und von ihm ſelbſt für das beſte ſeiner Werke erklärt. Ausdruck der höchſten Empfindung von Wolluſt macht den Charakter der Figur der heiligen Thereſia aus. Ihre Augen ſchließen ſich halb ſchmachtend, und ihre Nerven ſind erſchlafft von übertriebener Spannung des Vergnügens: Sie ruht auf Wolken in Geſtalt elaſtiſcher Polſter: Ihre Hände ſinken matt herab, ihre Beine ſcheinen der Kraft beraubt, ihr Hülfe irgend einer Art zu leiſten: Sie läßt ſich zu allem gehen, was mit ihr vorgenommen werden kann: Ihre Bruſt ſcheint ſich zu heben, und der halbgeöffnete Mund mit Mühe Odem zu ſchöpfen. — In dieſem gefährlichen Zuſtand naht ſich ihr ein Engel mit grimaſſirender Süßlichkeit, ſucht das Gewand von ihrer Bruſt abzuheben, und neckt ſie mit dem Pfeile, der ſeine Hand bewaffnet.

Dieſe Gruppe hat der Künſtler in eine Capelle geſtellt, durch deren in der Höhe angebrachtes Fenſter der Tag durch gelbe Glasſcheiben fällt, und das den Geheimniſſen der Liebe ſo günſtige matte Licht in der übrigens düſtern Capelle verbreitet.

Beim Himmel! an dieſem Orte möchte ich nicht beten. Eine Stunde hier, dürfte ich mit Emilia Galotti ſagen, und welcher Tumult würde ſich in meiner Seele erheben, den die Uebungen der ſtreng-

ſten

sten Andacht auszulöschen nicht im Stande seyn möchten.

Kurz! das ganze Werk gehört nicht in eine Kirche. Im dem Boudoir eines Pariser Freudenmädchens, da würde es an seiner Stelle stehen.

Gegen die Ausführung habe ich zu erinnern, daß die Mine des Engels wahre Ziererei ist. Die Formen des Nackenden an der heiligen Thereſe sind zu weichlich, im Geschmack des Fleisches eines Rubens; das Gewand, welches nach Art der Gewänder des Pietro da Cortona in zu viele kleinliche Falten gelegt ist, bezeichnet nicht genung die Umrisse des Körpers.

Bernini hat sich überhaupt den mahlerischen Effekt zu sehr zum Zweck gemacht. Man muß inzwischen gestehen, daß unter allen Werken runder Bildnerei, die mir bekannt geworden sind, dieses die Forderungen, die man an ein Gemählde machen kann, am meisten ausfüllet. Der Grund ist dieser: weil die Gruppe in einer solchen Lage angebracht ist, so sehr ein ihr eigen adaptirtes Licht erhält, und dergestalt von andern Körpern separirt ist, daß man sie nicht wohl anders als mit stillstehendem Blicke aus einem bestimmten Gesichtspunkte anschauen kann.

Die Behandlung des Marmors ist ein Meisterstück von Sorgsamkeit und Zartheit. [81])

Kirche

81) Herr Bernoulli in seinen Zusätzen zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien, Leipzig 1777. 1ster Theil, S. 401. bemerkt, daß die Gruppe der heiligen Theresia bis auf wenige Veränderungen nach aus einem in der Kirche zu Grotta Ferrata befind-

* * *

Kirche S. Nicolo in Carcere. [82])

Ein antiker Sarcophag von ſchwarzgrünem Porphyr dient zum Altare. Die Köpfe daran ſind aber nicht, wie Herr Dr. Volkmann meint, ägyptiſch, ſondern griechiſch.

* * *

Kirche S. Nicolo de i Loreneſi.

Corrado, [83]) ein neuerer Mahler, hat dieſe Kirche mit Gemählden al Freſco und in Oel gezieret.

befindlichen Gemählde, welches man dem Guido Reni zuſchreibe, entlehnt ſey. Dieſe Nachricht iſt völlig falſch. Das Bild zu Grotta Ferrata iſt keinesweges von Guido, und gleicht unſerm Bilde in keinem Stücke als in der Hauptidee, welche aber in den katholiſchen Kirchen aus einer allgemein angenommenen Legende ſehr gewöhnlich iſt. So trifft man ſie in der Kirche S. Maria della Traſpontina, in dem Chore der gegenwärtig beſchriebenen, und in vielen andern an; die Ausführung gehört unſerm Künſtler eigenthümlich. Noch fällt mir eine ähnliche Vorſtellung von Guido Cagnacci bei, im Pallaſt Colonna. Ob dieſe es ſeyn mag, die Hrn. Bernoulli irre geführt hat?

82) Hr. D. Volkmann S. 631. Titi S. 60.

83) Corrado, ein Neapolitaner, und Schüler des Solimene, war Königl. Hofmahler in Spanien, zur Zeit als Mengs dahin berufen wurde. Seine Werke ſind das non plus ultra des Spirito der neueren Italieniſchen Mahler.

gezieret. Die letzten übertreffen bei weitem die ersten. So unbestimmt die Zeichnung, so unbedeutend der Ausdruck, so falsch und blos nach der Pallette ausgedacht die Farbe ist; so muß man doch den Pinsel bewundern, der dieses Blendwerk auf die Fläche hingezaubert hat.

* * *

Kirche S. Onofrio. [84])

Das Monument des Torquato Tasso wird allen, welche die schönen Wissenschaften lieben, nicht gleichgültig seyn. Man sieht daran sein Bildniß, das nicht sehr schön ist, nebst einer Innschrift, welche den Cardinal Bevilacqua als den Errichter angiebt.

In der andern Capelle rechter Hand, hat Annibale Carraccio die Madonna di Loretto gemahlt. Es ist eine lächerliche Composition, welche aber wahrscheinlich nicht von der Wahl des Künstlers abgehangen hat. Einige Engel tragen das heilige Haus durch die Lüfte; auf dem Dache sitzt die heil. Jungfrau mit dem Kinde, welche drei Engel halten, damit sie nicht auf die Erde falle. Unten im Bilde sieht man ein Stückgen Erde, auf dem ein Mann die heil. Jungfrau anruft.

Die Zeichnung ist vortrefflich, die Engel haben sehr angenehme Köpfe. Die Gewänder sind etwas trocken, die Farbe aber ist kräftig.

Auswendig über der Thüre ist eine Madonna hinter Glas. Man giebt sie für des Domenichino Arbeit aus. Das vorgesetzte Glas verhindert

84) Hr. D. Volkmann S. 635. Titi S. 29.

hindert die Wahrheit dieſer Angabe zu beurtheilen. Mir ſchien ſie unrichtig. Ich vermuthe vielmehr, daß dieſe Madonna diejenige ſey, welche Vaſari als hier befindlich, dem Leonardo da Vinci unter vielen Lobeserhebungen beilegt. Ich habe wenigſtens kein anderes Bild mit dieſer Vorſtellung hier finden können.

In der äuſſern Halle hat Domenichino drei Gemählde al Freſco gemahlt. Sie ſcheinen ſchön zu ſeyn, aber ſie ſind dergeſtalt durch das Glas, womit man ſie bedeckt hat, verfinſtert, daß man kein zuverläßiges Urtheil darüber fällen kann.

Das erſte ſtellt die Taufe des heil. Hieronymus vor. Die Zuſammenſetzung iſt vernünftig, und der Ausdruck vorzüglich in den Catechumenen unvergleichlich. Man erkennet von dieſem Bilde noch mehr als von den übrigen.

Das zweite ſtellet die Züchtigung dieſes Heiligen vor, die er darüber erlitt, daß er den Cicero geleſen hatte. Was man davon ſieht, zeigt ſchöne Köpfe und einen guten Ausdruck.

In dem dritten ſieht man eben dieſen Heiligen, wie er nach langen Faſten, in einer Einöde in den Himmel entzückt wird. Der Ausdruck in dem Heiligen ſcheint etwas kleinlicht.

In dem Hofe ſind Mahlereien von Giuſeppe d'Arpino, die, wenn ſie gleich manierirt, und aus dem Gedächtniße gemahlt, dennoch nicht ohne alles Verdienſt ſind.

Kirche

* * *

Kirche S. Pietro in Montorio. [85])

Transfiguration von Raphael. Ein junger Besessener wird zu den Jüngern Christi gebracht, damit sie ihn heilen mögen; aber diese können ihm nicht helfen, ihr Meister ist abwesend: — er wird auf dem Berge Thabor verklärt. Dies ist der Gedanke des Bildes. Raphaels Transfiguration.

Es würde eine schwere Aufgabe seyn, uns die bestimmte Abwesenheit Christi, als Ursach des Unvermögens der Jünger den Kranken zu heilen, auf andere Art begreiflich zu machen, als daß wir den Christ vor unsern Augen bei einer andern Handlung beschäfftigt sehen, die mit derjenigen, wo seine Gegenwart vermißt wurde, keinen sichtbaren Zusammenhang hat. Beide Handlungen lassen sich nicht nur als coexistirend, [86]) sondern auch als zusammen sicht-

85) Hr. Dr. Volkmann S. 651. Titi S. 38.

86) Richardson Description des plus fameux tableaux etc. en Italie p. 614. leugnet dies. Er will aus dem Evangelisten Lucas den Beweis führen, daß die Verklärung Christi den Tag vorher geschehen sey, ehe man den Besessenen zu seinen Jüngern gebracht habe. Wie er zur Unzeit gelehrt ist! Der Evangelist Lucas sagt davon kein Wort. Zu Christo ward der Besessene den Tag nach der Verklärung gebracht, nicht zu den Jüngern. Der Vater des Besessenen sagt ausdrücklich: Und ich habe deine Jünger gebeten, daß sie ihn austrieben, aber sie konnten es nicht. Seit diesem Vorfall, war ein Haufen Volks mit dem Kranken Christo entgegen gekommen.

bar in einer groſsen Entfernung für den Zuſchauer denken. Ueberdem brauchte der Künſtler dieſe Verbindung der Begebenheit, die ſich mit den Jüngern zutrug, und derjenigen, die ihrem Meiſter wiederfuhr, zur Füllung ſeiner Fläche.

Aber aller dieſer Gründe ohngeachtet kann ich doch die Vereinigung der ausführlichen Darſtellung der Verklärung Chriſti mit der Darſtellung der Begebenheit, die ſich zu gleicher Zeit aber an einem entfernten Orte zutrug, weder der ſichtbaren Wahrſcheinlichkeit gemäſs, noch dem wohlgefälligen Eindruck des Ganzen für zuträglich halten. Um beide zuſammen ſehen zu können, müſste der Zuſchauer in ſolcher Entfernung ſtehen, daſs die obere Glorie nur ein heller Punkt, die Jünger unten aber Lilliputter würden. Weiter: der Raum war zu eng, als daſs der Berg eine beträchtliche Höhe hätte erhalten können, vorzüglich da der Künſtler ſeinen Figuren in der Höhe beinahe natürliche Menſchengröſse gelaſſen hat. Daraus aber entſteht die Unbequemlichkeit, daſs die unten handelnden Perſonen, welche mit ihrer Statur beinahe den Berg ausgleichen, zu wenig von den Perſonen oberhalb deſſelben abgeſondert werden, um ſie ſich nicht, dem erſten Anblick nach, bei der obern Erſcheinung mit intereſſirt zu denken. Von dem Nachtheil, den es für mahleriſche Würkung hat, will ich nicht einmal reden. Warum beleuchtet der nahe obere Glanz nicht die unteren Figuren? Und wenn er ſie beleuchtet, wie kann er es aus der Ferne? Zerſtört er nicht die Harmonie? Wird das Bild nicht zu vollgepfropft von Figuren? u. ſ. w.

Daſs

Daß ich sogleich das Hauptverdienst unsers Raphaels, den dramatischen Ausdruck, in diesem Gemählde wie in jedem seiner übrigen aufsuche! Und um dies besser zu können, daß ich die obere Partie von der unteren trenne!

Raphael ist bei der Darstellung der Verklärung Christi den Nachrichten gefolgt, die uns der Evangelist Lucas [87]) von dieser Begebenheit liefert: „Petrus aber und die mit ihm waren, (Johannes und „Jacobus) waren voll Schlafs. Da sie aber aufwachten, sahen sie seine (nämlich Christi) Klarheit „und die zween Männer (den Moses und Elias) bei „ihm stehen.“ Dies ist der Zeitpunkt, den der Künstler aus dieser Begebenheit herausgehoben hat. [88])

Christus schwebt gen Himmel: Seine Hände sind mit dem Ausdruck der dankbarsten Verehrung für dies bestätigende Zeugniß seiner göttlichen Sendung in die Höhe gerichtet. Eine Glorie umgiebt ihn. Zu seinen Seiten, aber etwas niedriger und kleiner an

87) Lucas Cap. 9. V. 32.

88) Ganz falsch nimmt Richardson den Augenblick an, wo die Apostel eine Stimme aus der Wolke vernahmen, welche sie überschattete. Der Beweis davon liegt am Tage. Damals waren Moses und Elias, wie der Evangelist ausdrücklich sagt, schon wieder verschwunden. Anderer Gründe, der Abwesenheit der Wolke, des Ausdrucks des Erwachens in den Aposteln nicht zu gedenken. Richardsons Raisonnements, die auf diese falsche Supposition gebauet sind, fallen also von selbst weg. S. Description des plus fameux tableaux etc. p. 617.

Statur, ſchweben Moſes und Elias. Der Ausdruck dieſes Schwebens iſt vortrefflich: aber die Formen ſind weder ſehr edel, noch ſehr ſchön.

Unter dieſen Figuren auf der oberen Platte des Berges ruhen die Jünger, die in ſeiner Begleitung waren. Jacobus ſcheint zuerſt erwacht zu ſeyn: durchdrungen von der übernatürlichen Erſcheinung hat er ſich mit dem Antlitz zur Erde geworfen und betet an. Der heilige Johannes iſt eben erwacht, er erſchrickt vor der unerwarteten Klarheit, ſtürzt mit dem Obertheile des Körpers zurück, und hält die Hand vor die geblendeten Augen. Petrus hingegen hat die ſeinigen noch nicht geöffnet, er iſt im Uebergange vom Schlaf zum Wachen gebildet, er reibt ſich die geſchloſſenen Augenlieder. Dieſe drei Figuren ſind ſehr wahr in ihrem Ausdruck und ihre Stellungen ſchön und abwechſelnd.

Zur Seite des Berges ſtehen zwei junge Mönche, die ihr frommes Erſtaunen zu erkennen geben. Sie ſind bloße Zuſchauer, der Handlung fremd, und ſcheinen als Bildniſſe der ehemaligen Beſitzer des Gemähldes hier ihren Platz aus zu weit getriebener Gefälligkeit des Künſtlers gefunden zu haben.

Unten geht nun die Begebenheit mit dem Beſeſſenen vor. Der Kranke, ein junger Menſch, bekömmt eben einen Anfall von Convulſionen. Seine Augen verdrehen ſich, er reißt den Mund auf, er ſpreitet die Arme mit den gezuckten Fingern aus, ſein Körper erhält eine gezerrte Stellung. So ſchrecklich wahr dieſer Ausdruck iſt, er hat nichts Widriges, nichts Ekelhaftes. Der Vater faßt ihn von hinten

mit

mit beiden Händen um die Bruſt, [89]) ſein ängſtlich rollendes Auge, ſeine bebenden Lippen, der vorgeſtreckte Kinn, ſprechen die ſublimen Worte der Schrift: Sehet meinen Sohn, er iſt mein einziger Sohn! Mutter, Schweſtern, Anverwandten, alles um ihn herum unterſtützen durch Minen und Stellung dies ängſtliche Flehen nach Beſſerung für den Geliebten ihres Herzens. Einige ſuchen die Jünger auf die ſchrecklichen Symptome dieſer Krankheit aufmerkſam zu machen, andere wollen ſie von der Urſache derſelben verſtändigen, andere begnügen ſich zu bitten.

Dieſer Anblick bringt bei den Apoſteln die natürlichſten und abwechſelndſten Bewegungen des Herzens hervor, die ſich auf das beſtimmteſte durch die Gebärden ihres Körpers äußern.

Der heil. Andreas, auf dem Vorgrunde ſitzend, hat bis jetzt in einem Buche geleſen: durch das Geſchrei in ſeiner Meditation geſtört, ſchlägt er ſeine Augen auf, und erſchrickt vor dem Anblick des Leidens. Ein kälterer Alter, ihm zur Seite, zeigt auf den Berg, und bedeutet die Hülfe ſuchenden Perſonen, daß ſie dort allein zu finden ſey. Ein anderer Jünger neben ihm im Jünglingsalter, deſſen großes offenes Auge, glattes Antlitz und ſchöngelocktes Haupthaar ein weiches theilnehmendes, aber mit eigenem Leiden noch unbekanntes Herz verrathen, beugt ſich ängſtlich vorwärts, geht gleichſam aus ſich ſelbſt heraus,

89) Lächerlich iſt Richardſons Critik: der Vater hätte ihn an den Armen halten ſollen, der Kranke könnte leicht mit dieſen den Umſtehenden einen böſen Schlag ins Geſicht geben.

und möchte mit zur Bruſt gekehrten Händen ſein Inneres öffnen, und, damit der Kranke weniger litte, einen Theil ſeiner Marter in ſich ſelbſt aufnehmen. Nicht von weicherem Herzen, aber von reizbarerm Nervenbau ſcheint der ältere Jünger zu ſeyn, der ihm zunächſt kniet: man ſieht an ſeiner zurückſchaudernden Mine, an ſeinen weggekehrten Händen, daß nicht blos ſeine Seele, daß auch ſein Körper den Schmerz des vor ihm Leidenden mitempfindet: Es iſt der Charakter eines phyſiſch ſympathiſirenden Menſchen.

Hinter dieſen Apoſteln oder Jüngern drei andere, in einer Unterredung begriffen. So viel man aus den Gebärden ſchließt, bedauern ſie, daß ihr Meiſter abweſend iſt, und daß ihre Kräfte nicht hinreichen, eine ſo ſchwere Krankheit zu heilen.

Im Hintergrunde, hart am Berge, erblickt man zwei Figuren, von denen die eine der anderen, die eben herzu gekommen zu ſeyn ſcheint, das Sujet des Auftritts erklärt. Beide ſcheinen kalte unempfindliche Seelen zu ſeyn; aber der Zuhörende hat beſonders einen ſolchen Ausdruck von ſtumpfen Egoismus, daß nur das moraliſche Ungeheuer, das in der Folge ſeinen Wohlthäter und Lehrer um dreißig Silberlinge verrieth, zum Voraus damit gebrandmarkt werden konnte. Dennoch frägt es ſich, ob der Künſtler nicht zu weit gegangen ſey.

So viel über die poetiſche Erfindung und den Ausdruck. Die mahleriſche Anordnung iſt in ſo fern zu loben, daß der Raum gut genutzt iſt, ſo viele Perſonen ohne Unordnung neben einander zu vereinigen. Aber in Rückſicht auf leichte Ueberſicht des

Ganzen

Ganzen, auf mahleriſche Würkung, möchten dieſer Figuren doch zu viel ſeyn.

Die Formen ſind, ſo wie die Stellungen, ſehr abwechſelnd, und gut gewählt: Einige reizend. Zu dieſen gehört das knieende Mädchen auf dem Vorgrunde.

Weder das Colorit noch das Helldunkle haben Wahrheit und Harmonie. Aber vielleicht iſt dem Künſtler hiervon nichts zur Laſt zu legen. Die Farbe iſt verblichen, die Schatten haben nachgeſchwärzt.

Ich glaube meinen Leſern einen Gefallen zu thun, wenn ich ihnen die Bemerkungen, die Mengs[90]) über das Colorit dieſes Gemähldes gemacht hat, hier im Auszuge liefere. Der Liebhaber konnte dieſe nicht machen, er war nicht Kenner genung, das Gemählde hieng zu entfernt von ihm, und in keinem vortheilhaften Lichte.

„Man bemerkt, ſagt Mengs, in einigen Theilen des Gemähldes von der Transfiguration ein „ſehr gutes Colorit. Aber es iſt ſich nicht allenthalben gleich; die männlichen Figuren ſind von beſſerer „Färbung als die Weiber. Einige Partien ſind nicht „von Raphael gemahlt:[91]) Z. E. die Gruppe des „Beſeſſenen, in der man den furchtſamen Pinſel des „Giulio Romano wahrnimmt. Die Köpfe der „Apoſtel gegen über hat Raphael retouchirt, denn „hier zeichnen ſich ſeine kecken und meiſterhaften Pinſelzüge

90) Opere di Mengs edit. di Parma, T. I. p. 145.

91) Dies vielgeltende Zeugniß mag Richardſons Behauptung widerlegen, daß das Gemählde ganz von Raphaels Hand ſey.

„selzüge aus. Inzwischen ist der Ton des Colorits „hier dennoch zu einförmig: das Fleisch scheint hart „und aufgetrocknet zu seyn. . . . . .

„Es ist zu bedauern," fährt eben dieser Schriftsteller bald darauf fort: „Es ist zu bedauern, daß „Raphael seine Gemählde von seinen Schülern anlegen ließ, und daß er in dieser (nämlich seiner letzten) Zeit kein einziges Bild mit eigner Hand ausführte. Wir würden dann gesehen haben, wie „viel er im Colorit vermocht habe. Denn die Köpfe „der Apostel, die er übermahlt hat, und die ihrer „Natur nach einen kräftigen und wohlgenährten Auftrag zulassen, sind von vortrefflichem Colorit. Der „Kopf des Weibes auf dem Vorgrunde ist sehr kalt „und grau. Ich glaube jedoch, daß er gleich nach „der Verfertigung des Bildes diesen Fehler nicht „hatte. Aber um die besorgte und beinahe geleckte „Behandlung des Giulio Romano nicht zu zerstören, „mußte Raphael die Ueberlage der Farbe beim Retouchiren nur sehr dünn machen. Diese hat nun „dem Einfluß der Zeit nicht widerstehen können. „Hingegen bemerkt man an den großen Zehen der „nämlichen Figur, eine Verbesserung, bei der, um „den Fehler der Anlage zu bedecken, der Auftrag „stark seyn mußte; und dieser Fleck ist viel besser „gemahlt und colorirt als der Rest. Eben eine solche „Verbesserung findet man an dem Daumen der verkürzten Hand des Apostels auf dem Vorgrunde, „und aus dem nämlichen Grunde ist dieser Theil „gleichfalls besser gemahlt und erhalten auf uns gekommen."

† Eine

† Eine Kreuzabnehmung. Man kann sich über den Nahmen des Meisters nicht vereinigen. Wahrscheinlich war er ein Niederländer und Schüler des Carravaggio. Der Gedanke ist zum Theil aus dieses Meisters Kreuzabnehmung in der Chiesa nuova genommen. Die Farbe ist kräftig, und die Behandlung meisterhaft. Dies Bild wird in Rom sehr geschätzt.[92])

Die Geisselung Christi von Sebastiano del Piombo, nach der Zeichnung des Michael Angelo Buonarotti. Man sagt, dies Bild sey mit dem Gemählde Raphaels in die Wette gemahlt. Wahrscheinlich um ihm zur Folie zu dienen.

Einige Bildhauerarbeit aus der Florentinischen Schule.

* * *

Kirche S. Pietro in Vinculis.[93])

† Die berühmte Statue des Moses von Michael Angelo ist dasjenige, was in dieser Kirche am meisten Aufmerksamkeit verdient. Sie ist am Grab-

Moses von Michael Angelo.

92) So sehr, daß, als ich einmal einen Franzosen fragte, ob er dieses Gemählde kennte, dieser ausrief: Wie! kennen? Mein Herr, wissen Sie, daß Raphaels Transfiguration viel darum geben sollte, nicht an der Seite eines so gefährlichen Nachbars zu hängen! Wie viel anders dies Bild gemahlt ist! Mit welcher Keckheit! Cric, Crac! und dabei machte er die Pantomime des Luft durchsägenden Anstreichers.

93) Hr. D. Volkmann S. 225. Titi S. 239.

Grabmale Julius des II. befindlich, und mit allen ihren Fehlern eines der beſten Werke, das die neuere Kunſt hervorgebracht hat. Eine große Kenntniß der Anatomie, Präciſion der Zeichnung, und ſchöne Behandlung des Marmors ſind die Hauptverdienſte dieſer Figur. Aber eben weil ſie dieſe Verdienſte hat, die den jungen Künſtler und den Liebhaber leicht zu ſehr anziehen könnten, muß ich die Fehler derſelben um ſo genauer anzeigen. Wie leicht könnten ſie verführt werden, nach dieſem Vorbilde ihren Geſchmack überhaupt bilden zu wollen!

So ruhig die Stellung iſt, ſo hat ſie doch etwas Gezwungenes, welches um ſo mehr beleidigt, weil ſich kein Grund dazu angeben läßt. Moſes hält das Gewand mit einer Anſtrengung als wenn er Zentnerlaſten zu halten hätte, und die Lage des Arms iſt zu gedreht. Er ſcheint beſchäfftigt und iſt doch müßig. Dies gegen den Gedanken im Ganzen. Der Kopf hat nichts Edles, nichts das auf den Gedanken eines Geſetzgebers und Führers ſeines Volks zurückführen könnte. Die vielen kleinen Partien, die durch die gar zu ſtarke Andeutung der Muskeln entſtehen, contraſtiren mit den großen Maſſen des Bartes, zum Nachtheil des Charakters von Größe der in dem Kopfe liegen müßte. Dieſer Bart iſt viel zu lang, und gleicht in der Ausführung mehr einem wollartigen Stoffe als wirklichen Haaren. [94]) Die Bekleidung iſt gleichfalls nicht paſſend. Die thraziſchen Bein-

94) Vielleicht iſt es dieſem Barte zuzuſchreiben, daß einige Liebhaber eine ſo auffallende Aehnlichkeit mit einem Bocke in dieſem Kopfe gefunden haben.

Beinkleider gehören nicht hieher. Auch hat das Gewand viel zu gekünstelte Falten. Man sieht ihm an, daß der Künstler es mit Vorbedacht so gelegt hat.

Ueber das Grabmal im Ganzen mag ich nicht urtheilen. Man weiß, daß die Idee des M. Angelo nicht ausgeführt ist. So wie es da steht, ist es von schlechtem Geschmacke.

Die übrigen Figuren sind nach den Zeichnungen des Michael Angelo von seinen Schülern ausgeführt. Sie sind ziemlich mittelmäßig. Die sogenannte theologia contemplativa hat den Ausdruck finsterer Grillenfängerei, und die theologia activa stumpfer frömmelnder Andacht.

Wir kennen Michael Angelo Buonarotti bereits als Mahler: wir müssen suchen ihn auch als Bildhauer kennen zu lernen.

Ueber den Stil des M. Angelo und seiner Nachfolger in der Bildhauerei.

Als die Bildhauerkunst durch Donatello, der 1466. starb, aus ihrer ersten Kindheit gezogen, Wahrheit und Bestimmtheit wenigstens in den äußeren Umrissen der Glieder eingeführt waren; so bemächtigte sich M. Angelo dieser Kunst, und verbesserte sie nach der Lehre des Knochen- und Muskelnbaues und nach den Verhältnissen der Antike. Unstreitig besteht sein Hauptverdienst in dem großen Stile der Zeichnung, in der tiefen Kenntniß der äusseren Anatomie, und in der vortrefflichen Behandlung des Marmors. Dieser sieht man eine solche Gewißheit des Meissels an, daß man glauben sollte, er habe den Marmor wie Holz gespalten. Aber unglücklicher Weise besaß er keinen wahren Begriff von dem Hauptzwecke seiner Kunst, der Schönheit der Formen, und dem

dem Ausdruck eines einer Gattung von Menschen allgemein individuellen Charakters. Er dachte sich seine particulair individuellen Bildungen in zu starken Bewegungen, deren Absicht gemeiniglich räthselhaft bleibt. Er wählte die Natur nicht aus der edelsten Classe der Menschen, und bildete seine Männer finster mürrisch, seine Weiber aber gezogen unbedeutend. Bei den ersten scheint er die Flußgötter der Alten, bei den letzten ein schlankes Florentinisches Bauermädchen zum Vorbilde genommen zu haben. In den Köpfen herrscht große Einförmigkeit. Seine Körper sind gemeiniglich zu gestreckt, zu riesenmäßig, und um seine Kenntniß im Muskeln- und Knochenbau zu zeigen, vergaß er oft, daß sie von Fleisch und Haut bedeckt werden. [95])

Giovanni Bologna aus Flandern, Bandinelli und Guglielmino della Porta dachten in M. Angelo's Geiste. Aber als Nachahmer, die sie waren, übertrieben sie seine Fehler, ohne seine Vorzüge zu erreichen.

Man

95) Viele Kenner behaupten, daß M. Angelo mit alle seinem Prunk von Anatomie, sie dennoch weder gut verstanden, noch gut angewandt habe; daß seine Gelenke zu steif, die Muskeln zu ähnlich an Form und Dicke sind; daß keine Muskel je in Ruhe bleibt; daß die Sehnen sich alle gleich sind, die Umrisse viel zu stark ausschweifen, und daher nicht sanft wieder einlenken. Ja, sie sagen sogar; M. Angelo sey so manierirt gewesen, daß man mit einer Figur, alle übrigen gesehen habe. Ganz möchte ich dieses harte Urtheil nicht unterschreiben, aber zum Theil ist es nicht ungegründet.

Man legte nunmehro den Ausdruck allein in die Stellung, verdrehte diese, überhäufte die Muskeln, die nicht mehr in ihrer wahren Lage und Form blieben, und verschwendete den mechanischen Fleiß an Nebenwerke. Man erkennt Werke aus dieser Zeit noch ausserdem an den gezogenen Gesichtern der Weiber ohne bestimmten Ausdruck, an dem pöbelhaften Anstande der Helden, an dem finstern Charakter der Alten, an den großen Brüsten, dicken Hüften und Schenkeln, an den unproportionirlich kleinen Extremitäten, und den convulsivisch verzerrten Fingern.

Ueber M. Angelo als Bildhauer finde ich noch nöthig zu erinnern, daß er zwei verschiedene Manieren hatte. Die erste ähnelt der des Donatello. Der Geschmack ist kleinlich, Köpfe und Körper führen auf den Begriff durch Krankheit niedergedrückter und abgemergelter Personen zurück, und die Gewänder, wenn sie gleich das Nackende gut andeuten, scheinen doch, als naß, zu fest daran zu kleben: Die Falten gleichen den Beuteln des Albert Dürers. In der Folge vergrößerte er seine Manier: Hier ist der Faltenschlag freier, größer, und zeigt die Bekanntschaft des Meisters mit der Antike.

In der ersten Capelle rechter Hand ein heiliger Augustin mit andern Heiligen von Guercino da Cento, aber so sehr verdorben, daß man wenig davon erkennt.

Ueber dem Grabmale des Cardinals Margotti, dessen Bildniß von Domenichino.[96])

Auf

96) Ob das Bildniß des Cardinals Agucchi an dessen Grabmale gegen über gleichfalls von Domenichino

Auf dem Altare der zweiten Capelle, die Befreiung des Apostels Petrus, eine Copie nach Domenichino. Das Original ist vom Kloster.

In der letzten Capelle am Ende dieses Ganges: Die heilige Margaretha von Guercino. Es ist keines der besten Werke dieses Meisters.

Hr. D. Volkmann hat Unrecht, hier einen heiligen Johannes vom Guercino anzuführen. Er ist nicht vorhanden.

Beiläufig bemerke ich, daß der Brunnen im Hofe des Klosters nicht von M. Angelo, sondern von Simone Mosca, einem Florentiner, ist.

Kirche S. Praxede.[97])

In der zweiten Capelle rechter Hand ist die Kuppel von Borguignone, von dem man sonst wenig geistliche Gegenstände behandelt sieht.

In der Capelle Olgiati ist das Altarbild, eine Kreuztragung, von Federico Zuccheri, das Gewölbe aber von Cavaliere d' Arpino. Dieser Künstler hat sich einen Stil gemacht, der aus dem Römischen und Florentinischen zusammengesetzt ist. Allein er hat die Natur dabei vergessen, und von der Wahrheit nur den Schein, von dem Reize nur das Ungezwungene erborgt.

Ist

no sey, wie es Titi anzuzeigen scheint, getraue ich mir nicht zu entscheiden, ich habe es übersehen.

97) Hr. D. Volkmann S. 223. Titi S. 245.

In der Sacriſtei hängt † die Geiſſelung Chriſti von Giulio Romano. Die Figuren haben keinen Ausdruck, und Chriſtus ſteht wie ein Tänzer. Die Umriſſe ſind hart, die Muskeln ſind zu ſtark angegeben. Das Colorit iſt nußbraun.

Die Frieſen am Altare dieſer Sacriſtei ſollen von demſelben Meiſter ſeyn.

* * *

Kirche del Priorato di Malta.[98])

Die beiden Schriftſteller, welche ich bei den Anmerkungen über die Kirchen von Rom zum Grunde lege, kannten die Kirche in ihrer gegenwärtigen Form nicht. Sie iſt neuerlich von Piraneſe decorirt worden.

Die Zierrathen ſind überhäuft und von keinem ganz reinen Geſchmacke.

Bei dem Eingange rechter Hand, ein antiker Sarcophag mit den neun Muſen, Apollo und Minerva. Dies Basrelief ſcheint eine Wiederholung derer zu ſeyn, die man im Pallaſt Mattei, auf dem Capitol und im Pallaſt Barberini antrifft. Auf dem unſrigen tragen die Muſen ſämmtlich Federn auf dem Kopfe. Die Figur, welche Hr. D. Volkmann für einen Römer hält, iſt der Apollo Muſagetes. An den beiden Ecken ſieht man ſitzende Figuren, welche Poeten oder Philoſophen vorſtellen. Die Arbeit iſt ſehr ſchlecht. Was an dieſem Werke allein intereſſiren kann, iſt das Gewand der komiſchen Muſe, welches mit kleinen Löchern beſäet iſt. Vielleicht um ein vielfarbiges Kleid anzudeuten?

Grab-

98) Hr. D. Volkmann S. 582. Titi S. 64.

Grabmal des Cardinals Portocarrero. Zwei Engel halten ſein Portrait in Moſaik.

Auf dem Hauptaltar die Aſſumption des heil. Baſilius aus Stucco.

† Das Merkwürdigſte in dieſer Kirche iſt ein antiker Leuchter, den Piraneſe, deſſen Bildſäule man nahe dabei antrifft, der Kirche geſchenkt hat. Er iſt einer der größten von denen, die ſich aus dem Alterthum erhalten haben, und mit vielen Zierrathen an Blätterwerk, Löwenköpfen, Masken, Rohrpfeiffen, ganzen Figuren, welche Zweige anheften u. ſ. w. nicht blos verſehen, ſondern überladen. Dies ſchadet der Form im Ganzen, aber die Arbeit des Details iſt vortrefflich. Die Figuren ſind im guten Stile gezeichnet. Dieſer Leuchter ſtehet auf einem Piedeſtal mit Widderköpfen, Sphynxen, die in Drachenſchwänzen endigen u. ſ. w. Das Urtheil, welches über den Leuchter gefället iſt, kann auch von dem Piedeſtal gelten.

* * *

Kirche S. Rocco. [99])

Die Kunſtwerke, die hier befindlich ſind, verdienen nicht die Aufmerkſamkeit des Liebhabers. Wer nur eine gemeſſene Zeit zum Aufenthalt in Rom hat, dem rathe ich nicht, ſich dabei aufzuhalten.

Kirche

99) Hr. D. Volkmann S. 386. Titi S. 394.

* * *

Kirche S. Romualdo. [100])

Der heil. Romualdus wie er den Camaldolenſern in der Wüſte predigt, von Andrea Sacchi. Eines der berühmteſten Gemählde in Rom.

Der heil. Romualdus von Andrea Sacchi.

Der Gegenſtand iſt keines ſehr intereſſanten Ausdrucks fähig, und bei der erſten Wahl hat die Einförmigkeit der weißen Gewänder der Camaldolenſer ſelbſt der mahleriſchen Würkung gefährlich ſcheinen müſſen.

Dieſe letzte Schwierigkeit hat der Mahler glücklich zu überwinden gewußt. Durch den Schatten eines Baums, den er auf einen Theil der handelnden Perſonen fallen läßt, hat er die Weiße der Gewänder gebrochen, und Abwechſelung in die Farbe gebracht.

Die poetiſche Erfindung iſt keinesweges fehlerfrei. Die Figur, die ſich umdreht und fortgeht, ſcheint der Aufmerkſamkeit nicht angemeſſen, welche die Rede des heil. Romualdus von ſeinen ihm untergebenen Mönchen verdient. Die mahleriſche Anordnung iſt dagegen vortrefflich.

Die Stellungen ſind gut gewählt, ſo auch der Faltenſchlag. Die Zeichnung iſt incorrekt und unbeſtimmt, vorzüglich an dem einen Camaldolenſer Mönch, der den Kopf auf die Hand ſtützt. Der Ausdruck null. Das Colorit ohne wahr zu ſeyn, hat einen ſehr angenehmen und harmoniſchen Ton. Das

100) Hr. D. Volkmann S. 313. Titi S. 317.

Hauptverdienst dieses Gemählde ist das Helldunkle, welches, einige wenige Fehler abgerechnet, als Muster angeprieſen werden kann.[101])

Verdienst des Andrea Sacchi um die Theile der Mahlerei, welche eine groſse Composition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen: Ton, Harmonie der Farben, Harmonie des Helldunkeln, Contraposto, Pyramidalgruppe und Gruppirung.

Andrea Sacchi lebte von 1599 bis 1661.

Raphael und seine Schüler hatten ein gröſseres historisches, oder beſser dramatisches Gemählde als die Darstellung eines Auftritts betrachtet, der in einiger Entfernung von dem Beschauer, aber an einem von ihm durch keine Abtheilung des Raums, durch kein fremdes Licht abgesondertem Orte vorgeht. Ihre Mahlereien sind auf gewisse Weise mehr Basreliefs als Gemählde. Wir treten in ein Zimmer, in eine offene Straſse, in der Mitte geht die Handlung vor sich; nichts trennt uns von den vor uns aufgestellten Personen; dasselbe Licht, das sie beleuchtet, beleuchtet uns; sind ihre Formen, ist ihr Ausdruck interessant, wir dürfen nur wenige Schritte thun, so sind wir mitten unter ihnen.

Nicht so Correggio, Paolo Veroneſe, die Schule der Carracci, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi und alle neuere Mahler nach ihnen. Wer von meinen Lesern ist je durch eine finstere Höle durchgegan-

Erklärung dieser Wörter.

101) Diese Fehler scheinen mir zu seyn: in der ersten Gruppe der Kopf, der, um den dunkeln vor ihm vom Grunde abzuheben, zu hell gehalten ist, um nicht der Haltung zu schaden; der Baum hinter dem heil. Romuald, der zu hart seyn möchte; endlich die weiſsen Mönche, welche den Calvarienberg hinaufgehen, und die Luftperspektiv unterbrechen. Ueberhaupt ist der Hintergrund nicht der vorzüglichste Theil des Gemählde.

gegangen, und hat am Ende derſelben jenſeits des Ausgangs die wieder erhellte Natur geſehen? Oder beſſer: wer von ihnen hat ſich in einem dunkeln Saale befunden, ſchnell iſt ein Fenſter geöffnet, ſchnell ein Vorhang aufgezogen, und er hat auf der Straße erleuchtet durch das Licht der Sonne, auf dem Theater erleuchtet durch unzählige Lämpchen, einen Haufen Volks erblickt, angethan mit vielfarbigen Kleidern, diſponirt in abwechſelnde Stellungen und Gruppen, umgeben von einer reichen Architektur oder einer reizenden Landſchaft? Die Würkung, die dieſer erſte Anblick auf ihn hervorgebracht hat, die erwarten dieſe neueren Künſtler für ihre Beſchauer von jedem ihrer Gemählde von größerer Compoſition.

Von größerer Compoſition ſage ich, und ich glaube mit Recht zwiſchen dieſen und Gemählden, die aus einer oder zwei Figuren beſtehen, einen Unterſchied machen zu müſſen, den viele Critiker vor mir überſehen zu haben ſcheinen, über deſſen Wichtigkeit in Rückſicht auf Ausdruck und poetiſche Erfindung ich ſchon mehrere Winke gegeben habe, und den ich in Rückſicht auf eigentliche mahleriſche Würkung, und Wahl der Mittel ſie zu erreichen, gleichfalls von dem wichtigſten Einfluſſe halte.

Denn die einzelne Figur oder die Gruppe von zwei bis drei Perſonen ohne Bezeichnung einer beſondern Scene, was ſind ſie viel mehr als Statuen, höchſtens als Figuren in Basrelief, die von dem erſten Lichtſtrahle beleuchtet werden, den mein Auge außer dem Gemählde aufnimmt, und zur Prüfung ihrer Ründung zu ihnen hinbringt? Nichts zwingt mich ſie an einem andern Orte handeln zu ſehen, als

an demjenigen auf dem ich mich mit ihnen befinde: ich sehe sie von Angesicht zu Angesicht, wie ich den Menschen wahrnehmen würde, der mit mir auf dem nämlichen Boden eines Zimmers stände.

Aber das Gemählde von größerer Composition zeigt mir gemeiniglich mit den handelnden Personen, zugleich den Ort wo sie gehandelt haben: ein Gebäude, eine Landschaft; und dieser Ort, der nicht das Zimmer oder Tempel ist, aus dem ich beschaue, der von dem Lichtstrahle der mich beleuchtet, so fernhin nicht erhellet werden könnte, hat allen Anspruch darauf, mir als ein besonders aufgeschlagener Schauplatz zu erscheinen.

Irre ich, oder liegt würklich in diesem, von Raphael und den Nachfolgern des Correggio so verschieden angenommenen, Standpunkte des Beschauers einer dramatischen Composition, ein Theil des Grundes, warum sie so verschiedene Wege eingeschlagen sind, für mein Vergnügen zu arbeiten?

Ich denke mir die Einrichtung des Französischen Theaters, als noch die eifrigsten Liebhaber desselben ihren Platz auf der Scene selbst einnahmen. Der Eindruck des Ganzen war unstreitig geringer als jetzt, wo das Theater frei ist; aber jedes Wort, jede Mine des Akteurs ward genauer gewogen: der Menschen die genossen, waren weniger; aber diese genossen stärker und besser.

Vielleicht dürfte das Gleichniß nicht unpassend seyn. Eine Person die mit mir in einem Zimmer, in einem Lichte handelt, ist ein Wesen wie ich, an dem ich alle Bestandtheile der Wahrheit, Ausdruck, Richtigkeit der Form, Treue des Colorits, der Beleuchtung,

der

der Stellung genau prüfe. Aber ein Gegenstand den ich auf dem Theater, aus einem offenen Fenster erblicke, wird, so zu sagen, selbst ein Coup de theatre, ein Schein, der mich im Ganzen frappiren soll, und mit dem ich es schon so genau nicht nehme, wenn er auch hier und da ein wenig untreu ist. Wie fern die Darstellung von mir! Wie schwach mein Auge, das, wie der Apostel sagt, aus einem dunkeln Orte in ein helles Licht sieht! genung, wenn ich durch Harmonie des Tons, der Farben, durch Helldunkles, durch Gruppirung, kurz! durch alle die Theile, die eine so weitläuftige Erscheinung zu einem wohlgefälligen Ganzen machen, für einige Unbestimmtheit, Incorrektion, und Unwahrheit im Einzelnen, — wenn diese Fehler anders nicht zu arg sind, — wieder schadlos gehalten werde.

So wie ich hier raisonnire, so und nicht anders ist A. Sacchi verfahren. Es ist der Mühe werth seine Vorzüge, seine Fehler etwas genauer zu prüfen.

Einer der Hauptvorzüge eines großen Gemähldes ist die Harmonie des Tons und der Farben. Ich will sie genauer bestimmen, ich will sagen, wie sie erreicht werden.

Es ist bekannt, daß die wesentliche Farbe eines jeden Objekts, diejenige, welche ich unter jedem Grade des Lichts, und unter jeder Art desselben wiedererkenne, und auf gleiche Art benenne, dennoch nach der Verschiedenheit in dem Grade der Stärke und der Art des darauf zuströmenden Lichtes, verschiedene Modificationen annimmt. Man erleuchte ein Zimmer mit der Flamme des Weingeistes; alle Gegenstände in demselben werden einen

bläulichen Anstrich erhalten, und dennoch werde ich die blaue Carnation von dem blaurothen Gewande noch immer zu unterscheiden im Stande seyn: der Schein der brennenden Oellämpchen färbt die Gegenstände gelb; inzwischen das gelblich weiße Gewand ist noch deutlich von dem gelblich rothen zu unterscheiden: eben so verhält es sich mit dem röthlichen Abglanz der Morgenröthe, mit dem finstern Lichte der Dämmerung u. s. w.

Nun nehme man an: der Decorateur eines Theaters ließe die Personen zur Rechten der Scene von der Flamme des Weingeistes beleuchtet werden, die zur Linken von der Flamme brennender Oellämpchen; weiterhin aber ließe er das Tageslicht auf die daselbst stehenden Figuranten fallen; was würde daraus entstehen? natürlicher Weise eine große Disharmonie der Farben. Das Auge würde Abtheilungen machen, und die einzelnen gefärbten Theile zu einem färbigten Ganzen nicht vereinigen können. Hingegen wenn alle Figuren mit einer und derselben Lichtart beleuchtet würden, mithin einen gleichfärbigen Anstrich erhielten; so müßte daraus ein einstimmiger Ton der Farbe entstehen, und es würde alsdann ein Hauptgrund zur Harmonie vorhanden seyn.

Der einstimmige Ton der Lichtstrahlfarbe unterstützt zwar die Harmonie der Farben unter sich, aber er macht sie nicht allein aus. Die verschiedenen wesentlichen Farben eines jeden Objekts haben ohne Rücksicht auf die Art des zuströmenden Lichts die Beschaffenheit, daß sie in der Zusammenstellung

sich

ſich mehr oder minder mit einander vermählen. Der vielfarbige Regenbogen giebt das Beiſpiel wohlharmonirender Grundfarben. Hingegen die Bekleidung eines Menſchen mit einem hochrothen Mantel über einem hochgelben Unterkleide das Beiſpiel einer ſchreienden Vereinigung heterogener Farben. Dieſe innere Uebereinſtimmung der weſentlichen Farben mehrerer Objekte nennen viele Kunſtbücher, unter andern Mengs, auszeichnungsweiſe, Harmonie der Farben.

Inzwiſchen beruht auf dieſer doppelten Uebereinſtimmung des Tons, (oder des Anſtrichs, den eine Art des zuſtrömenden Lichtes den verſchiedenen weſentlichen Farben mehrerer Gegenſtände auf einem Bilde giebt,) und auf jener eigentlichen Harmonie der Farben, (die aus der Zuſammenſtellung mehrerer, ihrer inneren Beſchaffenheit nach ſanft in einander übergehenden Farben entſpringt,) das Geheimniß der Einheit in der Abwechſelung, oder der Harmonie der Farben, in einem ausgebreiteterm Sinne.

Das Mittel, deſſen ſich der Künſtler bedient, um ſeinen vielfärbigen Gegenſtänden den einſtimmigen Ton des färbenden Lichts zu geben, beſteht darin: er macht ſich eine Miſchung, welche der Farbe des beſondern Abglanzes einer gewiſſen Lichtart nahe kömmt, und ſucht damit in jede Farbe zu ſpielen, die er in ſeinem Gemählde anbringt. Aber hierbei iſt mehr als eine Behutſamkeit anzuwenden. Der Mahler muß ſo treu im Einzelnen und ſo angenehm

im Ganzen seyn, als das Gesetz der Harmonie im weitläuftigern Verstande es nur immer zulassen will.

Hier zeigt sich eine große Verschiedenheit zwischen einem Correggio und einem Sacchi, und noch mehr zwischen jenem und den neueren Neapolitanischen und Venetianischen Meistern.

Wenn ich eine Wange, jeden andern fleischigten Theil in einem Gemählde des Correggio für sich betrachte, und das Uebrige des Bildes bedecke; so erkenne ich diese gefärbte Stelle für das, was sie seyn soll, für Fleisch. Hingegen eben dieser Theil in einem Gemählde des Corrado oder Tiepolo unter eben der Bedingung gesehen, ist nur ein bunter Fleck, den ich eben so gut für ein röthliches Gewand, oder für sonst etwas halten könnte. Woher kömmt dieser Unterschied? Natürlich daher, weil der letzte Künstler zu viel von seiner Lichtstralfarbe in die wesentliche Farbe des Objekts gemischt hat, um diese letzte nicht zu zerstören: oder, weil er auf den Effekt der Tafel im Ganzen, auf die Vergleichung eines Theils mit den übrigen zu viel, und zu wenig auf die Vergleichung des einzelnen Körpers in der Nachbildung mit dem Vorwurfe in der Natur, gerechnet hat. Mit einem Worte, weil das Colorit nach der Palette ausgedacht ist.

Es fließt aus dieser doppelten Art, das Colorit eines Gemählde in Rücksicht auf Harmonie, und in Rücksicht auf treue Nachbildung zu beurtheilen, auch eine doppelte Art, die Wahrheit desselben zu prüfen.

Eine conventionelle, die blos nach der Verschiedenheit und Uebereinstimmung der einzelnen Theile zum Ganzen angestellet wird, und eine ursprüngliche nach

den

den Grundsätzen der treuen Nachahmung der Natur.

Selten, sehr selten ist es möglich, die Wahrheit der Farbe im Einzelnen mit der Harmonie im Ganzen zu verbinden. Vielleicht ist dies selbst einem Correggio nicht immer geglückt. Wenn man aber von der Wahrheit des Colorits eines Andrea Sacchi redet, so kann man nur soviel damit sagen wollen, daß er einen Schein von Treue in der wesentlichen Farbe des Objekts mit einer ziemlich treuen Nachbildung des färbenden Anstrichs des Lichtstrals zu verbinden gewußt habe.

Denn auch der färbende Lichtstrahl kann höchst untreu dargestellt werden. Ich kenne diese und jene neuere Fechtelmahlerei mit einem Tone, wie wir ihn gar nicht in der Natur finden. Blau, Ponsoroth, Hochgelb, Grün, u. s. w. Dergleichen decidirte Mischungen, die den Hauptton des Gemähldes bestimmen sollen, sind an und für sich unnatürlich, und den wesentlichen Farben überher gefährlich. Der Ton muß nie decidirt seyn, er muß sich schwer enträthseln lassen. Wenn man von einem Gemählde sagt, es fällt ins Rothe, so heißt dies nichts weiter, als: die Farbe des Ganzen kömmt der rothen näher als der gelben, der weißen, und andern: sie ist mehr roth als gelb u. s. w.

Der beste, angenehmste Ton, den der Mahler seinen gefärbten Gegenständen geben zu können scheint, ist der, den der Abglanz des warmen Sonnenstrals über sie verbreitet. Aber in seiner ursprünglichen Stärke würde ihn die Kunst des Mahlers nicht erreichen. Er nimmt ihn also lieber gebrochen an, wie

er

er ungefähr von einem bemooßten Mauerwerk von Backsteinen auf die Gegenstände zurückprallen würde. Der Anstrich, den die Objekte dadurch erhalten, steht ungefähr zwischen roth, gelb und braun in der Mitte. Ich sage ungefähr, decidirt darf der Ton nimmer seyn. Aber so erscheint er in vielen Bildern von Correggio, von Albano, und dies macht auch in den mehresten des A. Sacchi den kräftigen warmen Ton aus, den wir so sehr darin lieben.

Die Harmonie des Helldunkeln, oder wie andere es zu eingeschränkt nennen, die Harmonie von Licht und Schatten, ist von Harmonie des färbenden Lichtstrahls oder des Tons und von Harmonie der wesentlichen Farben eines jeden Objekts noch sehr verschieden.

Die hellen Theile müssen mit den dunkeln durch sanfte Uebergänge und leicht zu ordnende Massen zu einem Ganzen vereinigt werden. Dies wird, wie schon an einem andern Orte ausgeführt ist, durch Wahl der Farben, die ihrer innern Consistenz nach mehr oder weniger Lichtstrahlen auffangen, mithin lichter oder dunkler sind, und durch Wahl in der Leitung des zuströmenden Lichts erreicht.

Es ist begreiflich, daß die Würkung, welche diese Harmonie des Helldunkeln hervorbringt, von der Würkung, die von der Abwechselung in Licht und Schatten überhaupt abhängt, wesentlich verschieden sey. In Guercinos Gemählden sind die Lichter oft sehr zerstreuet, ohne alle Harmonie ausgetheilet, und dennoch thun sie auf ungebildete Augen Würkung. Auch ist das begreiflich, daß die Harmonie des Hell-

dunkeln

dunkeln entweder die Natur zur Begleiterin haben, oder von derſelben getrennt ſeyn könne.

Ich kann, um Harmonie hervorzubringen, helle Partien dahin ſetzen, wo der Haltung [102]) zufolge dunkle ſtehen müßten: Ich kann wieder zu Gunſten der Harmonie das Licht dahin zufließen laſſen, wo ein vorſtehender Körper es eigentlich hemmen würde u. ſ. w.

Dieſe Forderungen der Harmonie und der Treue des Helldunkeln ſind wieder ſchwer mit einander zu befriedigen. Dem Correggio iſt es oft gelungen, dem A. Sacchi ſeltener; bei ihm iſt Treue immer mehr Heuchelei als Gewiſſenhaftigkeit.

Aus dem bisher Geſagten wird man beiläufig gemerkt haben, wie ſehr der Künſtler durch Erbauung eines eigenen Theaters für Ton und Harmonie des Lichts gewonnen habe. Er kann ſich die Art ſeines Lichtſtrals beſſer wählen, da er die Quelle deſſelben in dem Bilde ſelbſt annimmt; er kann es beſſer leiten, da der Beſchauer durch die Wahl eines unrichtigen Standpunkts die Zuſtrömung des Lichts, die der Künſtler intendirt hat, nicht hemmen mag. Wir werden nun auch ſehen, was der Gruppirung daraus für

102) Haltung iſt Ingredienz der Wahrheit: Gehalt an Stärke in Licht und Farbe eines Gegenſtandes, gegen den Gehalt des andern an Stärke in eben dieſen Stücken, nach dem Tariff der Nähe und Entfernung. Im Grunde von Luftperſpektiv wenig verſchieden: außer daß man dieſen letzten Ausdruck hauptſächlich von Fernen braucht, wo man das Hervorſtechende nicht mehr nach der Stärke der Schlagſchatten, ſondern hauptſächlich nach der Stärke der weſentlichen Farbe abmißt.

für Vortheile geworden sind, indem wir die Verdienste des Andrea Sacchi um diese Vollkommenheit eines größeren Gemähldes noch zu prüfen haben. Indem ich aus einem dunkeln Orte in einen hellen sehe, so rückt die Figur, die der Mahler zwischen mir und dem Anfang des Lichtstrals hinstellt, merklich hervor. Dieser dunkele Gegenstand auf dem Vorgrunde ist das, was wir le Repoussoir nennen, er schiebt den Auftritt der handelnden Personen im Hellen weiter hinaus. Schon durch dieses Mittel allein kömmt eine größere Cavität, Vertiefung in die Fläche des Gemähldes. Hierzu tritt der Umstand, daß der Lichtstral, den ich erst in der Mitte des Gemähldes aufnehme, viel weiter reicht, als derjenige, den ich außer demselben aufnehme und in den Rahmen hineinbringe. Ja! der Mahler, der die Quellen des Lichts ganz in seiner Gewalt hat, läßt dieses weiterhin aus neuen zuströmen, und führt meinen Blick so weit hinaus, als das Auge nur immer reichen kann. Durch alle diese Kunstgriffe aber gewinnt er Raum mir viele Gruppen auf verschiedenen Planen hintereinander auf einmal vorzustellen; und dieser Reichthum ist bei einer guten Anordnung der Gruppen keinesweges unbedeutend.

Die abwechselnde Lage der Glieder einer Figur, der sogenannte Contraposto, wird in einem Gemählde, das mehrere Figuren enthält, zur wahren Nothwendigkeit, um das Einförmige gleicher Stellungen zu unterbrechen. Diese Figuren in abwechselnden Stellungen zu einer Gruppe vereinigt, deren breite Fläche sich unvermerkt zu einer schmäleren Höhe zuspitzt, und die Form einer Traube, einer Pyramide bildet, haben

den

den Reiz einer Masse von angenehmer Form vor sich. Lasse ich diese Gruppen mit andern von verschiedener Form abwechseln, und sich unter einander bequem verbinden, so entsteht daraus ein so leicht zu ordnendes, und eben dadurch wohlgefälliges Ganze, daß ich durch diese Würkung in Verbindung mit der Harmonie des Tons, der Farben, des Helldunkeln, über die Mängel in einzelnen Theilen, wenigstens auf den ersten Blick beschwichtiget werde. Freilich darf der Ausdruck nicht ganz unedel und unnatürlich, die Zeichnung nicht auffallend unrichtig, das Colorit und das Helldunkle nicht völlig conventionell seyn; aber wenn nur ein Schein von Wahrheit in allen diesen Theilen vorhanden ist, — wie ihn denn A. Sacchi mit jenen Vorzügen zu verbinden wußte, — so giebt sich der vorübergehende Beschauer ziemlich leicht zufrieden.

Und so würde die Bestimmung des Verdienstes unsers Meisters so ziemlich vorbereitet seyn: Er war der beste Flächendecorateur, den wir kennen; aber auch nur das: Anschminker, nicht treuer Darsteller der verschönerten Natur. Pietro da Cortona, Luca Giordano, die ganze neuere Neapolitanische und Venetianische Schule, die im Grunde so-wie er, nur für den ersten vorübergehenden Anblick arbeiteten, nur den Vorhang eines Theaters aufziehen, und wieder fallen lassen, nur frappiren, nur blenden; stehen ihm dennoch nach. Er hat einen Schein von Ausdruck der Minen, da wo sie nur Schein des Ausdrucks in Stellungen haben: Er hat einen Schein von Carraccisch richtiger Zeichnung, da wo sie ungescheut Incorrektionen begehen: Er hat einen

Schein

Schein von Correggianiſch wahrer Färbung, da wo ſie nur nach der Palette mahlen: Er wandte endlich Gedult auf die Ausführung, und ſie ſetzten ihr gröſtes Verdienſt in eilfertiger Geſchwindigkeit.

✲ ✲ ✲

Kirche S. Stefano rotondo. [103])

Man zeigte hier zu meiner Zeit den untern Theil eines Helden im Panzer. Er war gut gearbeitet.

Die Mahlereien von Tempeſta und Pomeranzio ſind ſchlecht.

✲ ✲ ✲

Kirche Sacre Stimate di San Francesco. [104])

† Ein heil. Franciscus von Treviſani, eins der beſten Gemählde dieſes Meiſters.

In dem Gemählde des Hyacintus Brandi von tauſend Märtyrern, welchem dieſe Kirche gewidmet iſt, ſieht man zwar nur wenige, aber doch noch immer zu viel dieſer unintereſſanten Figuren.

✲ ✲ ✲

Kirche S. Sylveſtro a Monte Cavallo. [105])

Nur eine Capelle zur Linken des Kreuzganges, welche man unter dem Nahmen Capelle Bandini erfragen kann, ſcheint der Aufmerkſamkeit des Liebhabers werth zu ſeyn. An der Kuppel derſelben hat Dome-

103) Hr. D. Volkmann S. 191. Titi S. 207 und 473.
104) Hr. D. Volkmann S. 496. Titi S. 165.
105) Hr. D. Volkmann S. 235. Titi S. 279.

Domenichino an den Pfeilern † vier runde Gemählde gemahlt, welche unter dem Nahmen gli tondi del Domenichino bekannt sind. Die Figuren haben ungefähr zwei bis drei Fuß Höhe.

Vier runde Gemählde von Domenichino, bekannt unter dem Nahmen: tondi del Domenichino.

Das erste Gemählde stellet die heilige Judith vor, welche dem Volke den Kopf des Holofernes zeigt. Die Anordnung und der Ausdruck sind gut. Die Figur der Judith steht am rechten Orte; Kopf und Stellung sind edel. Die Gruppe zweier Kinder, deren eines dem andern den Kopf des Holofernes zeigt, über dessen Anblick das letzte die Hände freudig in die Höhe hebt, ist gut gedacht, voller Wahrheit und Reiz. Die Gewänder zeigen das Nackte gut an, sie sind nur schwerfällig. Die Färbung ist harmonisch.

David tanzt vor der Bundeslade. Die Anordnung ist nicht so gut als in dem vorigen, aber der Ausdruck und die Stellung der einzelnen Figuren, deren Zeichnung im Geschmack der Antike ist, halten dafür schadlos. Die Gewänder sind schlecht.

Salomon empfängt die Königin von Saba. Dies Bild scheint das schönste unter den vieren zu seyn, und würde, wenn die Färbung kräftiger wäre, in allen Theilen der Mahlerei vollkommen seyn.

Ahasverus und Esther. Sehr gut gedacht und angeordnet. Alle Figuren des Bildes nehmen einen sehr wahren und sehr wohl ausgedrückten Antheil an der Handlung. Esther, die in Ohnmacht fällt, zeigt eine reizende, decente und äußerst wahre Stellung.

In eben dieser Capelle sieht man zwei Figuren von Algardi, den heil. Johannes und die

heil. Maria, Schweſter der Magdalena. Beide ſind von Stucco, und gehören nicht zu den beſten Arbeiten dieſes Meiſters. An der letzten Figur iſt der Ausdruck des Geſichts grimmaſſirend, und an dem Gewande, dem Hr. Volkmann ein ſo großes Lob beilegt, finde ich nichts außerordentliches: vielmehr ſcheinen die Falten am Beine eine unangenehme Erhöhung zu bilden.

In der zweiten Capelle rechter Hand vom Eingange ab hängt ein Gemählde des Giacomo Palma, welches aber ſehr verdorben iſt.

Die Camayeux von Polydoro und Martino da Carravaggio, in der Capelle der heil. Magdalena, ſind ſehr leicht weggemacht, und die Mahlereien des Giuſeppe d' Arpino ſehr manierirt.

Titi führt eine Geburt Chriſti von Venuſti und ein Paar Gemählde von Raphaelino da Reggio als hier befindlich an, auf welche ich die Liebhaber, des Nahmens der Meiſter wegen, aufmerkſam mache. Denn über den Werth der Werke ſelbſt kann ich nicht urtheilen, da ich ſie überſehen habe.

* * *

Kirche S. Trinità de' Monti. [106])

Kreutzabnehmung Chriſti von Daniel da Volterra.

Es iſt nur das Gemählde des † Daniel da Volterra, die Kreuzabnehmung Chriſti, welches dieſe Kirche der Aufmerkſamkeit des Liebhabers werth macht. Der Gedanke dieſes Bildes iſt folgender: Sieben Menſchen ſind beſchäfftiget, den Leichnam Chriſti vom Kreuz abzunehmen. Einige derſelben laſſen ihn herunter, andere fangen ihn auf, andere halten die Leiter, auf der

106) Hr. D. Volkmann S. 365. Titi S. 375.

der wieder andere auf- und absteigen. Sie sind alle gut in Handlung gebracht. Joseph von Arimathia, der den Leichnam Christi in seine Arme faßt, scheint bei diesem traurigen Liebesdienste äußerst bewegt zu seyn.

Am Fuß des Kreuzes liegt die Mutter Gottes in Ohnmacht, und mehrere Weiber sind beschäfftiget, sie wieder zu sich selbst zu bringen. Der heil. Johannes läuft herzu, und breitet seine Arme aus, im Begriff den Leichnam darin aufzufassen. Alle diese Figuren sind edel, natürlich und wahr.

Inzwischen der Figuren sind ohnstreitig zu viel. Sie bedecken die Fläche anstatt sie zu füllen, und sind zu unordentlich vertheilt. Die Gruppe der Frauen am Fuße des Kreuzes verdient von diesem Urtheil ausgenommen zu werden. Die Figuren derselben sind sehr gut zusammen gestellt.

Der Ausdruck ist wahr, nur sollte die heil. Magdalena, welche die in Ohnmacht gefallene Mutter Gottes in den Armen hält, auf diese blicken, nicht zur Seite. Der Christ ist nicht sehr edel.

Die Köpfe sehen sich alle ähnlich, aber das gemeinschaftliche Vorbild ist gut gewählt, und die Zeichnung durchaus richtig. Die Gewänder zeigen das Nackte gut an, aber die Ausführung ist etwas trocken. Die Stellungen haben nichts von der Florentinischen Affektation: die Verkürzungen sind vortrefflich. Es würde schwer seyn, über das Helldunkle und die Farbe zu urtheilen, da das Bild schon sehr verdorben ist, und noch täglich mehr verdirbt.

Zu beiden Seiten sind noch Gemählde desselben Meisters. Im Ganzen mittelmäßig, aber in einzelnen Partien nicht ohne Verdienst.

Hr Volkmann ist in der übrigen Beschreibung dieser Kirche ziemlich unrichtig. Es ist aber nicht der Mühe werth, ihn zu verbessern.

* * *

Kirche S. Trinità de' Pellegrini. [107])

Auf dem Hauptaltare hat † Guido die Dreieinigkeit auf eine sonderbare Weise vorgestellet. Oben sieht man Gott den Vater, der die Arme ausbreitet, mit Köpfen von Cherubims, die reihenweise gesetzt sind, umgeben. Gleich unter dem Barte von Gott dem Vater ist der heil. Geist als Taube vorgestellet, welche auf den Kopf Christi herabzufliegen scheint. Christus hängt gleich darunter am Kreuze, welches auf einer Kugel ruhet, und auf den Seiten von ein Paar Engeln sehr zierlich gehalten wird. Ein Paar große Engel in den Wolken beten das Kreuz auf den Knien an. Die Ausführung ist nicht viel besser als der Gedanke, und das Bild gehört sowohl in Ansehung der Stellungen, welche affektirt sind, als der Zeichnung, welche incorrekt ist, und der Farbe, welcher es an Kraft und Harmonie fehlet, zu den schwächsten Werken dieses Meisters.

107) Titi S. 103. und 462.

Ueber

Ueber einige Kunſtwerke an offenen Plätzen der Stadt.

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Titus.

In dem Durchgange ſelbſt.

† Zwei Basreliefs, welche den Triumph des Kaiſers Titus, nach erfochtenem Siege über die Juden, und Zerſtörung der Stadt Jeruſalem vorſtellen. Sie gehören zu den ſchönſten des Alterthums, und ſind nicht nur in einem richtigen, ſondern auch ſchönen Stile gezeichnet. Schade! daß ſie ſo ſehr gelitten haben.

Die Frieſen ſtellen den fernern Zug des Triumphs, und beſonders die Prieſter mit den Opferthieren vor.

Die Apotheoſe des Kaiſers. Er beſchreitet einen Adler, der ihn gen Himmel trägt.

† Vier Victorien außen am Bogen, ſind Muſter leicht ſchwebender Figuren.

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaiſers Septimius Severus.

Die daran befindlichen größeren Basreliefs ſtellen Begebenheiten vor, die auf den Krieg des Kaiſers mit den Parthern Bezug haben.

So sehr die Ausführung den Verfall der Kunst verräth, der Gedanke zeigt immer treue Anhänglichkeit an dem ursprünglichen Stile ihres Flors. Immer sind noch die Verhältnisse ziemlich richtig, die Juncturen natürlich, die Stellungen simpel, und die Gewänder vernünftig. Die Arbeit ist manieirtes Handwerk; aber die Manier ist gut; die Hand verräth den Schüler; aber den Schüler, der einer guten Lehre entlaufen ist. In Köpfen und Stellungen herrscht große Einförmigkeit; Man sieht, — wenn ich mich dieses erklärenden Beispiels bedienen darf — daß die Figuren auswendig gelernte Wörter einer überlieferten Kunstsprache sind.

Die Friesen stellen Triumphzüge vor.

In den Ecken über den Bogens sieht man Genien mit den Attributen der Jahrszeiten. Victorien, Flußgötter, u. s. w.

Das Ganze ist mit Figuren überhäuft. [1]

* * *

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaisers Constantin des Großen.

Auf den Säulen stehen sieben Statuen von gefangenen Daciern. Die achte ist ins Museum Capitolinum gekommen. Unter den noch stehenden soll

1) Die Zeichnung, die Bellori Veteres arcus Augustorum etc. liefert, hat viele Zusätze nach Münzen, welche diesen Triumphbogen vorstellen, erhalten. Die Quadriga, nebst den übrigen Figuren oben auf der Spitze, sind in der Natur nicht mehr vorhanden.

ſoll die eine ganz neu ſeyn, die andern ſollen neu aufgeſetzte Köpfe haben. So meldet Hr. D. Volkmann.

Die Basreliefs die hier angebracht ſind, ſind von ſehr verſchiedener Güte. Einige, die man wahrſcheinlich von alten Monumenten des Trajans genommen hat, zeichnen ſich, wo nicht durch Schönheit, wenigſtens durch vernünftige Anordnung, Ausdruck und Richtigkeit der Zeichnung aus. Hingegen die Figuren aus der Zeit Conſtantins ſind auf einander gehäuft, incorrekt, unbedeutend: Kurz! Alles zeigt in dieſen letztern den gänzlichen Verfall der Kunſt. Nur der alte Stil iſt noch immer vorhanden; noch immer zeigen ſich Spuren vortrefflicher Grundſätze, bei der Ohnmacht ſie in Ausübung zu bringen. Die alten Künſtler aus dieſer Epoche kommen mir wie Invaliden vor, denen man die Dreſſur der Jugend, ſelbſt in der Art wie ſie die zitternden Glieder fortſchleppen, anmerkt.

Unter den Basreliefs aus der Zeit des Trajans ſind vorzüglich zwei berühmt.

† Das eine ſtellt eine Schlacht dieſes Kaiſers wider die Dacier: das andere eine allegoriſche Vorſtellung des Sieges, ſeine Krönung mit einem Lorbeerkranze durch die Hand einer Victorie, vor. Die Figuren ſind ein wenig ſchwerfällig, und vielleicht ſchon zu ſehr nach einer gewiſſen Manier gearbeitet, ohne die Natur gehörig zu Rathe zu ziehen. Dies abgerechnet, haben ſie viel Verdienſt.

Die übrigen Basreliefs ſind meiſtens Ovale. Sie ſtellen den Trajan in verſchiedenen Handlungen vor: wie er den Parthern einen König giebt, wie er

seine Soldaten anredet, wie er opfert, zur Stadt zurückkehrt, verschiedene Arten von Jagden hält u. s. w. Auch sieht man hier zwei allegorische Vorstellungen, die eine des Occidents, und die andere des Orients, unter zwei weiblichen Figuren, deren eine mit ihrem Wagen in die Höhe, die andere ins Meer fährt.

Ein geschickter Compositeur könnte hier Veranlassung zu mancher guten Idee finden.

* * *

† Pferdebezwinger in Monte Cavallo.

So nennt man zwei Jünglinge, welche anspringende Pferde halten, in colossalischer Größe. Sie stehen auf dem Monte Cavallo. Auf der Basis der einen Figur steht die lateinische Innschrift: Phidiae opus; auf der Basis der andern: Praxitelis opus, Wahrscheinlich neuere Zusätze: wenn es gleich möglich bleibt, daß diese Nahmen zur Aufbewahrung einer Ueberlieferung schon von den ältern Römern hinzugefügt sind.

Die richtigste Erklärung scheint diese zu seyn: Die Figuren stellen den Castor und Pollux vor.

Bildhauer von großer Einsicht setzen diese beiden Statuen unter das Beste, was sich aus dem Alterthume auf uns erhalten hat, und M. Angelo nannte sie seine Lieblinge. Ich will nur dasjenige sagen, was ich selbst gesehen, selbst gefühlt habe. Die Pferde sind den Menschen aufgeopfert. Letztere haben etwas sehr großes und sehr edles in Stellung und Köpfen. Dieser Eindruck des Ganzen bleibt, wenn gleich mehrere Beschädigungen und Ergänzungen der ursprünglichen Schönheit im Einzelnen vieles entzogen

gen haben. Den Gipsabguß des einen Kopfs habe ich in der Nähe gesehen: es ist zum Erstaunen, mit welcher Delicatesse der Marmor behandelt ist, und dennoch thut diese Weichheit der Würkung in der Ferne keinen Schaden.

Für den Liebhaber der bildenden Kunst haben sie durch die neuere Rückung, die mit ihnen vorgenommen ist, eher verloren als gewonnen.

* * *

Bildhauerarbeit an der Säule des Trajans.

Das Piedestal, worauf die Säule ruht, ist mit Waffen in erhobener Arbeit geziert. Sie scheinen zu unordentlich gelegt, übrigens von schöner Ausführung zu seyn.

Vier Adler stehen auf den Seiten, die im Verhältniß zum Ganzen zu klein scheinen, aber eben sowohl als der Lorbeerkranz, auf dem der Schafft der Säule ruht, vortrefflich gearbeitet sind.

An dem Schaffte der Säule sind mehrere Begebenheiten, die mit den Feldzügen des Trajans in Beziehung stehen, abgebildet. Sie laufen schneckenförmig von unten bis oben hinauf, und die Figuren in der Höhe sind größer als die untern, damit sie durch die weitere Entfernung dem Auge nicht entzogen würden. Inzwischen diese Vorsicht scheint nicht viel geholfen zu haben. Ich kann mich ziemlich guter Augen rühmen, aber in der Höhe, worin sich diese ungefähr drei höchstens vier Fuß großen Figuren befinden, habe ich sie nicht deutlich unterscheiden können.

Ich kenne nur einige Theile dieſer weitläuftigen Compoſition aus Gipsabgüſſen, und das Ganze aus Kupfern. Nach dieſen glaube ich auf folgende Art darüber urtheilen zu müſſen.

Die Forderungen, die wir an eine gute dramatiſche Darſtellung, und an einen damit correſpondirenden Ausdruck zu machen berechtigt ſind, werden wenig befriedigt; die Regeln der mahleriſchen Anordnung, der Luft und Linienperſpektiv, ſind auf das entſetzlichſte beleidigt. Ich tadle die Künſtler nicht ſowohl darum, daß ſie die davon abhängende Würkung nicht erreicht, als vielmehr darum, daß ſie ihr überhaupt nachgeſtrebt haben.

Alles was nicht menſchliche Form und Gewand iſt, hat nicht den mindeſten Schein von Wahrheit. Hingegen iſt der phyſiognomiſche Ausdruck der Köpfe ſo abwechſelnd, als die beinahe durchaus wohlgefälligen Stellungen verſchieden ſind. Der Liebhaber wird an den richtigen Verhältniſſen, an der natürlichen Einfügung der Juncturen, an der Simplicität der Stellungen und der Zweckmäßigkeit der Gewänder und des Faltenſchlags Vergnügen finden: Der Künſtler Veranlaſſung zu neuen Ideen, und Aufklärung über das Coſtume der Alten.

An der Stelle, wo dieſe Werke angebracht ſind, thun ſie ſo weit das Auge ihnen folgen kann, gut: Abgenommen, einzeln beſehen, verlieren ſie den Anſpruch auf ſchöne, für ſich beſtehende Kunſtwerke. Die Wahl der Formen iſt gut, aber nicht ſchön, nicht edel. Die Verhältniſſe ſind richtig, aber nicht von ſwelten Figuren genommen. Die Umriſſe ſind beſtimmt, aber nicht zierlich.

Die

Die Behandlung verräth die fertige Hand, die oft den nämlichen Vorwurf oder ähnliche ausgeführt hat, sie hat aber nicht die Weichheit eines mit sorgsamer Liebe behandelten Werkes. Auch fehlt die Individualität von Treue, die nicht erreicht wird, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen. Es ist und bleibt Handwerk, Manier, von so vortrefflicher Art sie immer seyn mag.

Lächerlich ist es zu behaupten, die 2500 halbe und ganze Figuren, die an dieser Säule befindlich sind, wären alle von einer Hand verfertigt. Von der Hand einer Schule, das zeigt die ähnliche Verfahrungsart, aber von der Hand eines Meisters, das ist aus mehr als einem Grunde unmöglich.

Die Umrisse der Figuren heben sich kantig von der Fläche ab. Für den Ort gut; für den angenehmen Eindruck im Einzelnen, nicht gut.

Die Statue des heiligen Petrus aus Bronze oben auf der Säule, ist nach dem Modelle des Thomas della Porta gegossen, und mittelmäßig.

* * *

Bildhauerarbeit an der Säule Antonins: richtiger, des Marcus Aurelius Antoninus.

Die daran befindlichen Basreliefs stellen Begebenheiten aus den Feldzügen des Marcus Aurelius Antoninus vor. Es ist der nämliche Stil, der sich in den Figuren an der Trajanischen Säule findet: nur die Ausführung ist schlechter, die Arbeit mehr beschädigt, und die Composition noch fehlerhafter

ter als an jener. Man ſieht hier Flüſſe, die in perpendiculairer Richtung an den Figuren hinauf laufen. Verſchanzungen, Mauern, welche die Menſchen von Kopf bis zu Fuß mit einem Zirkel umſchlieſſen, und worin dieſe wie Vögel in einem Reife ſtehen u. ſ. w. Schön gedachte Stellungen, Köpfe, Gewänder, Juncturen, kurz! der Stil der Alten, ziehen immer noch unſere Aufmerkſamkeit auf ſich.

Sonderbar iſt die Idee des Jupiter Pluvialis, wie man ihn nennt.

Die Römer litten von der Dürre, und vom Durſt, deſſen Folge. Die Quadi hielten ſie eingeſchloſſen. Es erfolgte ein Gewitter. Bliz, Hagel und Schloßen fielen auf die Quadi und zerſtreueten dieſe. Die Römer erhielten Labung, den gewünſchten Regen. Dieſe Begebenheit iſt auf folgende Art allegoriſch vorgeſtellt. Ein geflügelter Genius, dem Waſſer vom Kopfe, Augenbraunen, Bart, und von dem übrigen Theile des Körpers auf halben Leib herabſtrömt, hebt die Rechte gegen die Römer auf, von der der ſparſamere Regen ſanft herabtreufelt, den die Soldaten in aufwärts gehaltene Schilde auffammeln; die Linke läßt der Genius auf ihre Feinde ſchwer herabſinken, und hier ſtürzet alles zu Boden. Zur Nachahmung will ich die Vorſtellung eben nicht anrathen, wenigſtens nicht als Vorwurf der ſchönen Sculptur.

Bildhauerarbeit an dem Poſtament der Säule des Antoninus Pius.

Das Poſtament zur Antoniniſchen Säule iſt mit † Basreliefs geziert, welche zu den beſten Kunſtwerken dieſer Art in Rom gehören.

Auf der einen Seite ſieht man die Vergötterung des Antonins und der Fauſtina. Ein Genius trägt ſie auf den Flügeln, und hält eine Kugel mit einer Schlange in der Hand. Zu den Füßen des Genius eine allegoriſche Figur mit einem Obelisk, den man für das Symbol der Unſterblichkeit hält. Gegen über eine Roma mit einem Schilde, worauf die Wölfin, die den Romulus und Remus ſäuget, abgebildet iſt. Alle dieſe Figuren ſind ſchön, aber die Figur der Roma wird den übrigen vorgezogen.

Die beiden andern Basreliefs ſtellen das Leichenbegräbniß des Kaiſers vor.

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Termine.

† Zwei Löwen von Baſalt mit Platten von derſelben Materie, worauf Hieroglyphen befindlich ſind: antik. Sie ſind voller Kraft und Majeſtät.

Zwei andere von weißem Marmor, unbedeutend.

Moſes, der das Waſſer aus dem Felſen ſchlägt, eine Statue aus weißem Marmor. Sie iſt plump, unbedeutend in Ausdruck der Mine, affektirt in der Stellung, und ſchlecht bekleidet.

Bild-

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Trevi.

Die Bildhauerarbeit an dieſer Fontaine kann nur als architektoniſcher Zierrath betrachtet werden. Sie thut im Ganzen Würkung, und würde noch mehr thun, wenn der Platz größer wäre, um ſie aus der Ferne zu betrachten. Im Detail verdient ſie nicht, daß man darüber ſpreche: Der Neptun in der Mitte ſieht aus wie ein Tanzmeiſter.

Bildhauerarbeit an der Fontaine della Piazza Navona.

Obgleich die Bildhauerarbeit auch hier wieder mehr im Ganzen als im Detail betrachtet werden muß, ſo hat ſie doch mehr Verdienſt als diejenige, welche an der Fontaine di Trevi befindlich iſt.

Das Ganze iſt nach der Angabe des Bernini verfertigt, und bildet eine ſchöne Maſſe. Ein großer Obelisk von orientaliſchem Gränit mit Hieroglyphen ruhet auf einem großen durchgebrochenen Felſen, aus dem ein Löwe und ein Waſſerpferd hervorgehen, und an den Seiten ruhen vier coloſſaliſche Figuren, welche die größten Flüſſe aus den vier Welttheilen vorſtellen.

Der Löwe und das Pferd ſind von Lazard Morelli.[2]) Der Fels von Bernini ſelbſt, an dem

2) Mellizia Memorie degli Architetti, T. II. p. 246. legt ſie dem Bernini bei.

dem man die Verbindung der Festigkeit und Größe mit der swelten Form bewundert.

Der Fluß della Plata ist von Francesco Baratta.

Die Donau von einem gewissen Claudio.[3]) Sie wird besonders geschätzt.

Der Nil von Giacomo Antonio Fancelli. Er verhüllt das Haupt: eine witzige Allegorie seines ungewissen Ursprungs, die eben so gut in der Bildhauerei unausgeführt hätte bleiben können.

Der Ganges als Mohr von Antonio Raggi.

* * *

Auf der einen kleineren Fontaine zur Seite steht ein älterer Triton von der Hand des Bernini. Er ist berühmt. Die vier kleineren Tritonen, die ihn umgeben, sind von der Hand des Flaminio Vacca und anderer Meister. Kleinere Fontaine ebendaselbst.

Oben: vier Masken von Michael Angelo.

Pasqui-

3) Hr. D. Volkmann nennt ihn Claudio Frameſe. Aber dies ist ganz falsch. Titi sagt: Claudio Franceſe. Der Nahme Claudio ist Vornahme. Ob der Zusatz Franceſe auf die Nation überhaupt gehe, oder einen bestimmten Zunahmen anzeige, darüber bin ich ungewiß. Ich finde beim Fueßli einen gewissen Claude Franciu, einen Pariser; aber die Zeitrechnung trifft nicht zu. Dieser lebte 1736. Vielleicht befindet sich in der Lebensbeschreibung des Bernini von Baldinucci, die ich nicht bei der Hand habe, bessere Auskunft.

Paſquino.

So nennt man eine ſehr verſtümmelte Statue aus weißem Marmor. Sie bekam den Nahmen von einem luſtigen Schuhflicker, der in der Nähe wohnte, und ſeine witzigen Einfälle daran anklebte. Wenn Bernini, wie man behauptet, geſagt hat, daß dieſer Sturz das ſchönſte Ueberbleibſel des Alterthums ſey, ſo iſt dies wahrſcheinlich auch nur ein witziger Einfall im Geſchmack des Paſquino, auf die Vorliebe des M. Angelo zu dem berühmten Torſo di Belvedere. Inzwiſchen Verdienſt hat das Stück immer, nur muß die Maaße nicht übertrieben werden. Es iſt zu ſehr beſchädigt, um mit Zuverläßigkeit darüber zu urtheilen.

Die Figur ſcheint eine andere zu tragen. Dieſe Handlung hat zu mehreren Auslegungen Gelegenheit gegeben. Wahrſcheinlich ſtellt ſie einen Krieger vor, der ſeinen verwundeten Cameraden aus der Schlacht wegbringt, und der verſtorbene Abbate Visconti hat darin den Menelaus mit dem Leichnam des Patroclus beſtimmt wieder erkennen wollen. [4])

4) S. Fea in der Ital. Ueberſ. der Winkelmanniſchen Geſch. der Kunſt, T. I. Prefaz. p. 26. u. A.

Nachtrag

Nachtrag

einiger Nachrichten über Kunstwerke zu Frescati, in den Villen der umliegenden Gegend, und besonders in der Kirche zu Grotta Ferrata.

In der Villa Aldobrandini.

Villa Aldobrandini.

Einige Landschaften mit den Thaten des Apollo von Domenichino, sie haben sehr gelitten.

Einige Gemählde von Cav. Giuseppe d'Arpino.

Dasjenige, welches Judith mit der Magd vorstellet, ist das beste.

In dem Casino Aldobrandini zu Frescati selbst.

Casino Aldobrandini.

Einige schöne Landschaften von Philipp Hackert.

Villa Mondragone.

Villa Mondragone: schöner colossalischer Kopf des Antinous.

† Colossalischer Kopf des Antinous. Von hoher Schönheit, mit Weinreben statt der Haare bedeckt.

† Ein Kopf des Cardinals Scipio Borgheſe, von Bernini. Ein wahrer Vandyk in Marmor. Die mechaniſche Behandlung vortrefflich.

* * *

Villa Falconieri.

Villa Falconieri.

Mehrere Plafonds von Carlo Maratti. Schwach in allen Theilen der Mahlerei: kaum daß ein Paar hübſche Weiberköpfe den Blick belohnen, den man auf dieſe Gemählde wirft.

Einige Carricaturen von Ghezzi.

Einige Landſchaften von — kaum weiß ich, ob ich den Nahmen des Meiſters, den ich nicht beim Fueßli finde, nicht verhöret habe, — von Hetzendorf.

* * *

Villa Bracciano.

Villa Bracciano.

Mehrere Plafonds von Domenichino und ſeinen Schülern. Die Himmelfahrt des Elias iſt von ihm ſelbſt.

* * *

Kapuzinerkloſter.

Kapuzinerkloſter.

Hier ſoll ein † berühmtes Crucifix von Guido Reni hängen, welches ich aber nicht zu ſehen bekommen konnte, weil die Kirche verſchloſſen war.

* * *

Kirche zu Grotta Ferrata.

Kirche zu Grotta Ferrata.

Im Hofe: ein ſchönes antikes Basrelief, welches den Leichnam des Patroclus vorſtellt, den man aus der Schlacht wegträgt.

Eine

Eine seitwärts von der Kirche liegende Capelle hat Domenichino mit Mahlereien ge- Mahlereien
ziert. Sie machen das weitläuftigste Werk aus, von Dome-
das man von diesem Meister kennt; die Sujets sind nichino.
aus der Geschichte des heil. Nilus genommen.

† Der heilige Nilus heilet einen Besessenen mit dem Oel aus einer Kirchenlampe.

Der Gedanke des Bildes ist gut, und die Anordnung vernünftig. Aber der Theil, der am mehresten unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist der Ausdruck der Affekte.

Der Vater, der in dem Augenblicke der Cur den Sohn mit der ängstlichen Unruhe hält, welche die Folge eines heftigen aber zärtlichen Wunsches ist: die Mutter, die mit gläubiger Zuversicht die ersten Symptome der Besserung ausspähet: die älteren Brüder, die mit Staunen und Furcht der Dinge warten, die da kommen werden: das jüngste Kind, das sich bange hinter die Mutter verkriecht: der Anverwandte voll des gerührtesten Antheils: endlich der Heilige im inbrünstigen Gebete zum Himmel; alles dies ist so wahr, so sprechend, daß wir keiner Stimme bedürfen, um die ganze Lage einer jeden dieser hier versammelten Personen deutlich zu verstehen und zu fühlen. Edel kann man den Ausdruck nicht nennen, aber treu. Die Zeichnung ist sehr fein, in den Extremitäten dürfte man sie correkter wünschen. Die Stellung der Mutter ist reizend. Für Fresco ist das Bild ziemlich kräftig colorirt.

† Der heilige Nilus wird vom Kaiser Otto dem Dritten umarmt.

Das Bild ist nicht gut angeordnet; aber der Ausdruck ist wieder vortrefflich. Man bewundert vorzüglich die gütige Zuvorkommung in dem Kaiser, den bescheidenen Anstand in dem Heiligen, die Männer im Gefolge des Kaisers, die das Horn blasen und in die Trompete stoßen, die Gruppe des Jünglings, der sein wildes Pferd nicht halten kann, und dem der Vater zu Hülfe kommt u. s. w. Die Köpfe sind schön gewählt, der des Kaisers könnte edler seyn: der Heilige thut ihm Schaden. Sehr ausdrucksvoll sind noch die Cavaliere, die dem Kaiser zur Seite stehen; der Jüngling, der den Hut mit dem Federbusche trägt u. s. w.

† Der heilige Nilus betet ein Crucifix in der Wüste an, das ihn segnet. Die Figur des Heiligen ist von unvergleichlichem Ausdrucke.

Gegen über.

Der heilige Nilus betet um Regen zur Zeit der Erndte; weniger schön als die vorigen.

Dem heiligen Nilus wird der Plan einer Kirche vorgelegt: auf dem nämlichen Bilde hält er eine Säule, welche fallen will.

Außer dem Vorwurf einer doppelten Handlung, die man dem Bilde machen kann, verdient es auch den Tadel, mit zu vieler Eilfertigkeit ausgeführt zu seyn. Man sieht inzwischen einzelne schöne Gruppen und unvergleichliche Köpfe darauf.

Die Madonna erscheint dem heil. Nilus in Begleitung eines andern Heiligen, und giebt ihm einen Apfel.

Auf dem Altare Gott der Vater.

Rund

Rund herum, Engel und einige weibliche allegorische Figuren in Ovalen. Eine darunter ist unter dem Nahmen la frascatana sehr berühmt.

Mehrere Sujets aus der heiligen Geschichte en Camayeu. Sie haben sehr gelitten. 1)

Bei dem letzten Werke, welches ich vom Domenichino anzeige, will ich dessen Charakter noch zu zeichnen suchen.

Charakter des Domenichino.

Seit Raphael ist kein Mahler wieder aufgestanden, der den Ausdruck der dramatischen Mahlerei, der Affekte, die sich durch Gebärden gerne mittheilen und verständlich machen, so sehr in seiner Gewalt gehabt hätte als Domenico Zampieri, il Domenichino genannt. Sein Talent in diesem Stücke war aber weniger ausgebreitet als das seines Vorgängers. Dieser sahe wie ein Mann, weitumfassend, klar, deutlich, richtig: jener wie ein Weib, fein, scharf, aber einzeln und unzuverläßig. Domenichino bemerkte und empfand, Raphael that beides in weit größerem Umfange, dachte und schuf überher.

Domenichino schränkte sich hauptsächlich auf die gewöhnlichen Affekte der Naivetät, der Unschuld un-

1) Das Bild der heiligen Theresia in der Kirche, ist nicht von Guido und keinesweges die Veranlassung zu der Gruppe der Theresia von Bernini in der Kirche Madonna della Vittoria gewesen, wie Hr. D. Volkmann dem Hrn. Bernoulli Histor. krit. Nachr. über Italien, Th. I. S. 923. nachschreibt. Ich habe es schon bei Gelegenheit meiner Anmerkungen über diese Kirche gesagt. Das hiesige ist ganz verschieden gedacht, und von schlechter Ausführung.

erfahrner Jugend, der Schwäche des Alters ein. Ueber die meisten seiner Gemählde ist ein Zug von kränklicher Schüchternheit ausgegossen, welcher in dem persönlichen Charakter des Meisters nach den vielen Versagungen, Leiden und Kränkungen, die er in seinem Leben erfahren hatte, der herrschende werden und sich nothwendig seinen Werken mittheilen mußte.

Das Genie des Domenichino scheint zwischen dem eines Guido und eines Raphaels in der Mitte gestanden zu haben. Er fühlte feiner und ausgebreiteter als der erste, aber er hatte weniger Sinn für edle hohe Affekte, und viel weniger mechanisches Talent zur Ausführung. Raphael hatte den Reichthum der Ideen in Verbindung mit jenen Vorzügen vor beiden zum Voraus. Hätten alle drei Meister ihre Talente zur Dichtkunst angewandt; Raphael, glaube ich, wäre als Dichter des historischen Schauspiels oder als epischer groß geworden, Guido hätte den hohen aber eingeschränkten Flug der Ode oder Elegie genommen, und Domenichino würde in der Fabel, in der Idylle, oder überhaupt in der poetischen Darstellung der Scenen des gewöhnlichen Lebens im bürgerlichen Drama, im Romane, unser Herz zur sanften Theilnehmung eingeladen haben.

Domenichino wechselte nicht oft mit der Wahl seiner Sujets ab; er entlehnte sie oft von andern. Nicht selten, wenn er sich seinem eigenen Fluge überließ, opferte er die Hauptpersonen den Nebenfiguren auf, und verwebte Episoden mit der Haupthandlung, welche dieser gefährlich wurden. Erhabene Ideen sind bei ihm sehr selten.

Das

Das Verdienst seiner Anordnung ist sich nicht immer gleich, doch in Rücksicht auf mahlerische Würkung größer, als in Rücksicht auf poetischen Ausdruck des Ganzen.

Von dem Ausdruck der einzelnen Figuren habe ich schon geredet. Ich muß noch hinzusetzen, daß schmerzhafte Empfindungen sehr oft zur Carricatur in seinen Gemählden wurden.

Seine Weiberköpfe haben vortreffliche Formen. Es ist nicht die hohe Schönheit des Guido die sie ziert, aber es ist der gefällige, sittsame Reiz der unbefangenen Jahre. Guido scheint die Mutter Niobe belebt zu haben; Domenichino die Töchter. Seine Jünglinge sind nicht so schön: Die Alten abgehärmte Einsiedler, gute aber schwache Menschen. Die Extremitäten sind plump, und vorzüglich die Finger seiner Hände kurz und dick.

In allen Theilen der Mahlerei, die neben einer weisen Wahl mechanisches Talent der Hand erfordern, merkt man ihm an, wie mich dünkt, daß er zum Handwerker nicht gebohren war: daß ein feiner Geschmack ihn bei der Ausführung leitete, aber daß dieser den Mangel angebohrner Fähigkeiten nicht ganz ersetzen konnte. Er stand höher als Poussin in diesem Stücke, aber er war doch weit unter Mengs, vorzüglich in einzelnen Figuren. Seine Zeichnung ist schwerfällig und nicht durchaus correkt. Inzwischen hat er oft sehr bestimmt gezeichnet, und er ist sich hier wie in andern Talenten, die eine fertige Hand erfordern, ungleich: Die Gewänder sind nicht als Muster anzupreisen. Der Kopfputz glückte ihm besser.

Sein Colorit nähert sich, so wie bei allen Schülern der Carracciſchen Schule, in den beſten Werken und in einzelnen Partien dem Correggio. In andern fällt er zu ſehr ins Kreideweiße und grünlich Schwarze. Ueberhaupt fehlt es wohl an Wärme, Harmonie und Haltung.

Die Lichter theilte er gemeiniglich ſehr gut aus, aber den ſanften Uebergang der hellen zu den dunkeln Partien, die Luftperſpektiv finden wir gleichfalls oft vernachläßigt.

Seine Behandlung iſt ſehr fleißig: ſo fleißig, daß ſie zuweilen ins Aengſtliche und Trockene fällt. Man zieht ſeine Freſcogemählde den Oelgemählden vor.

Dieſer Meiſter mahlte allerliebſt gedachte Landſchaften, deren Ausführung nur nicht imuner wahr und treu iſt.

Er lebte von 1581 — 1641.

Schluß

Schluß.

So endige ich denn diesen Versuch über die bildenden Künste in Rom, nicht ohne eine Besorgniß zu empfinden, die derjenigen ähneln muß, mit der ein Vater sich von seinem Kinde trennt, ehe dessen Bildung vollendet ist.

Ich habe mein dreißigstes Jahr noch nicht erreicht, und ein Werk wie dieses, hätte, um dem Publico vor Augen gelegt zu werden, das reifste Alter erfordert.

Aber ich fühlte, daß mit jedem Tage die Eindrücke schwächer wurden, welche die Kunstwerke Roms auf mich gemacht hatten: ich lief Gefahr zu einer Zeit, wo ich an Stärke im Raisonniren würde gewonnen haben, die Bilder, welche noch lebhaft in meiner Seele schweben, verloschen, meine noch warmen Empfindungen erkaltet zu sehen. Ich hatte keine Hoffnung meine Erinnerungen durch eine zweite Reise nach Rom wieder aufzufrischen, wohl aber die Aussicht zu einer Lage vor mir, in der eine anhaltende Beschäfftigung mit den schönen Künsten, mir auf immer verwehrt werden dürfte.

Diese Gründe haben mich bewogen, mein Buch schon jetzt dem Druck zu übergeben, und als mir zur Bedingung des Verlags gemacht wurde, daß alle drei Theile auf Ostern 1787. zu gleicher Zeit erscheinen sollten, auch diese einzugehen.

Dies geschah um Michaelis vorigen Jahrs. Die Materialien waren gesammelt, mir blieb Zeit zum Ord-

nen und Feilen. Hätte ich an sich nichts aufferordentliches hervorgebracht; ich hätte das Wenige was ich geben konnte, so gut geliefert, als meine gegenwärtigen Kräfte es zulassen.

Aber auch hieran bin ich behindert, durch eben so unvermeidliche, als unvorhergesehene Abhaltungen behindert; und ich darf es behaupten, daß selten ein Buch unter so ungünstigen Verhältnissen für ruhige Sorgfalt ausgearbeitet worden.

Meinen mir näheren Landesleuten ist meine Lage bekannt: sie werden sie bei der Prüfung des Werths meines Buchs in Anschlag bringen; bei Fremden darf ich aus diesem Grunde auf Billigkeit keinen Anspruch machen.

Dennoch belebt mich eine Hoffnung auf allgemeinere Nachsicht. Mein Versuch wird die Nothwendigkeit einer Anleitung zur Kenntniß der Kunst für Liebhaber, eben durch seine Mängel, fühlbarer machen.

Es wird ein Mann aufstehen, der mit eben so vieler Liebe zu den Künsten als ich, mehr Genie und Muße verbindet, der meine Nachrichten ergänzt, meine Sätze näher bestimmt. Daß so wenigstens mein schwaches Bemühen die nähere Veranlassung zu einem Werke werde, das Aller Forderungen in der Maaße befriedigt, — wie sie in Sachen des Geschmacks zu befriedigen nur immer möglich bleiben!

Kann ich mit einem schönern, kann ich mit einem für das Publicum und mich glücklichern Wunsche endigen?

9 JUIL. 1960

BIBLIOTHÈQUE
CANTONALE
LAUSANNE